

La rebelión de Los esclavos: tragedia y posibilidad en el teatro de Raúl Hernández Garrido

Author: Pilar Perez Serrano

Persistent link: <http://hdl.handle.net/2345/3295>

This work is posted on [eScholarship@BC](#),
Boston College University Libraries.

Boston College Electronic Thesis or Dissertation, 2011

Copyright is held by the author, with all rights reserved, unless otherwise noted.

Boston College

The Graduate School of Arts and Sciences

Department of Romance Languages and Literatures

LA REBELIÓN DE *LOS ESCLAVOS*: TRAGEDIA Y POSIBILIDAD EN EL TEATRO DE

RAÚL HERNÁNDEZ GARRIDO

THE REBELLION OF *LOS ESCLAVOS*: TRAGEDY AND POSSIBILITY IN THE THEATRE

OF RAÚL HERNÁNDEZ GARRIDO

a dissertation

by

PILAR PÉREZ SERRANO

submitted in parcial fulfillment of the requirements

for the degree of

Doctor of Philosophy

December 2011

© copyright by PILAR PÉREZ SERRANO

2011

ABSTRACTO

La rebelión de *Los esclavos*: tragedia y posibilidad en el teatro de Raúl Hernández Garrido

Pilar Pérez Serrano

Directora de tesis: Profesora Irene Mizrahi

El presente trabajo es un análisis del teatro de Raúl Hernández Garrido, dramaturgo español contemporáneo. Mi estudio se centra en su tragedia *Los engranajes* y, de manera más referencial, en sus obras *Los malditos*, *Los restos: Agamenón vuelve a casa* y *Los restos Fedra*, todas ellas parte del ciclo *Los esclavos*. El autor emplea el mito y la tragedia griega con la deliberada intención de hacer reflexionar al lector/espectador acerca de los conceptos del destino, y la fragilidad de la acción humana junto con la fragmentación, la desesperanza y la insatisfacción de las sociedades contemporáneas. Mi trabajo propone que la innovación formal de estas obras junto con el uso de la tragedia como marco argumental, no sólo presentan una crítica sobre estos conceptos sino que también apuestan por el planteamiento de un cambio hacia una ética social esperanzadora basada en la libertad creativa y en la cooperación entre el texto y todos aquellos involucrados en el proceso creativo. Como marco teórico para mi propuesta me sirvo de textos de escritores como Sigmund Freud, Jacques Lacan, Friedrich Nietzsche, René Girard y Emmanuel Levinas. Partiendo de las reflexiones de éstos sobre el género de la tragedia o de lo trágico, mi estudio trata sobre temas como el significado del sufrimiento del ser humano, el trauma, el abuso de poder, la violencia y la ética de la responsabilidad en la obra de nuestro autor.

ABSTRACT

The rebellion of *Los esclavos*: tragedy and possibility in the theatre of Raúl Hernández Garrido.

Pilar Pérez Serrano

Dissertation Director: Professor Irene Mizrahi

This study is an analysis of the theatre of the Spanish contemporary playwright Raúl Hernández Garrido. It explores in depth his tragedy *Los engranajes* and it applies (in a more referential manner) the results of this investigation to the rest of his plays: *Los malditos*, *Los restos: Agamenón vuelve a casa* and *Los restos Fedra*, included in the cycle *Los esclavos*. The author utilizes myth and greek tragedy intentionally in order to make readers reflect upon the concepts of destiny and the fragility of human action as well as the fragmentation, hopelessness and dissatisfaction of contemporary societies. My study demonstrates that the formal innovation of these plays and the use of tragedy as their argumental framework present not only a criticism about these concepts but also an approach towards change and a social ethic of hope founded in creative freedom and the cooperation between the text and all people involved in the creative process. As a theoretical frame of reference for my study I use texts from Sigmund Freud, Jacques Lacan, Friedrich Nietzsche, René Girard and Emmanuel Levinas. Their reflections about the genre of tragedy and/or the concept of the tragic shed light upon my analysis of themes such as human suffering, trauma, the abuse of power, violence and the ethics of responsibility in the works of our author.

LA REBELIÓN DE *LOS ESCLAVOS*: TRAGEDIA Y POSIBILIDAD EN EL TEATRO

DE RAÚL HERNÁNDEZ GARRIDO

Índice

Agradecimientos	iii
Dedicación	v
Introducción	1
1. El género de la tragedia y el concepto de lo trágico	5
2. Tragedia y trauma	23
3. Tragedia, responsabilidad y esperanza en el teatro de Hernández Garrido	34
4. <i>Los engranajes</i> : breve introducción	48
Capítulo 1: Infancia y adolescencia de Nina	60
1.1 El internado	60
1.2 El amante: en busca del padre ausente	76
1.3 Aborto e infertilidad de Nina: maternidad frustrada	83
1.4 Nina y Miguel: primer encuentro con el héroe sádico	90
Capítulo 2: Madurez de Nina	96
2.1 Matrimonio y noche de bodas	96
2.2 Narcisismo, castración y sadismo de Miguel	106
2.3 Miguel y Sergio: modelo e imitador	124
2.4 Sergio y Nina	136

Capítulo 3: La última cena	145
3.1 Redención de Nina	145
3.2 El encuestador o la necesidad de <i>entender</i>	151
3.3 La multitud: responsabilidad compartida	164
3.4 Tragedia y posibilidad	170
3.5 Responsabilidad	177
Capítulo 4: La rebelión de los esclavos	185
4.1 Introducción	185
4.2 <i>Los malditos</i>	187
4.3 <i>Los restos: Agamenón vuelve a casa</i>	195
4.4 <i>Los restos Fedra</i>	203
Conclusión	211
Bibliografía	215

Agradecimientos

Este trabajo surgió de un encuentro con Raúl Hernández Garrido hace ya casi más de seis años en una conferencia en Boston. Si no hubiera sido por su personalidad abierta y amistosa y por su tendencia nata a la colaboración, me habría sido difícil completar mi estudio estando tan lejos de España. Gracias sobre todo a él y a los miembros del *Teatro del Astillero* por su apoyo, su cooperación y el tiempo invertido en charlas, entrevistas y lecturas.

Gracias infinitas a mi directora de tesis, la profesora Irene Mizrahi, por su incansable ayuda a lo largo de mis años de doctorado. La profesora Mizrahi no ha sido solamente un excelente ejemplo profesional y académico para mí sino que también ha sido modelo de fortaleza y compasión además de una tremenda inspiración personal e intelectual.

Gracias también a los miembros de mi comité de lectura: las profesoras Sarah Bekjord, Elisa Rhodes y Diana de Paco Serrano, por su ojo crítico y sus estupendas sugerencias y contribuciones a mi estudio. Agradezco también al Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de Boston College y a todos mis profesores su tiempo, su dedicación y la confianza depositada en mí a lo largo de mi carrera como estudiante.

Gracias a la profesora Belén Atienza, amiga de años y admirada colega, por su respaldo, su sentido del humor y el valor incalculable de sus consejos. Gracias a mis hermanos, Lola y Manolo, por sus continuos ánimos y por conseguirme (siempre al vuelo) libros, revistas, películas y materiales inéditos y necesarios para mi investigación.

Gracias a mi marido, Peter Rudd, por su cariño y apoyo incondicional y a mis hijas, Lidia e Irene, por su dulzura y su paciencia a través de este largo viaje. A mis mentores, la profesora Ann Ferguson y a Thomas Sorkness, les debo mucho, más de lo que puedo expresar con

palabras. Y gracias a todos los que de una manera u otra me han alentado, ayudado y hecho posible este trabajo.

A mis padres, Manuel Pérez Ortiz y Mercedes Serrano Aceituno, por su sacrificio, su tesón y todo el cariño y el apoyo que me han ofrecido desde niña.

INTRODUCCIÓN

The approach to the face is the most basic mode of responsibility ... the face is the other who asks me not to let him die alone, as if to do so were to become an accomplice in his death. Emmanuel Levinas, *Ethics of the Infinite*.

Nina: Tanto sufrimiento, ¿es necesario? Raúl Hernández Garrido, *Los engranajes*.

Raúl Hernández Garrido es uno de los dramaturgos más reconocidos del panorama teatral español contemporáneo. Sus obras, traducidas a varios idiomas y representadas en una decena de países, se empezaron a publicar y a estrenar en la década de los 90. A pesar de la importancia de su trabajo, no existe hoy día ningún estudio monográfico dedicado por entero a su obra. Mi ensayo consiste en un análisis detallado de su tragedia *Los engranajes* y, de manera más referencial, de las restantes obras que forman parte del ciclo *Los esclavos* (*Los malditos*, *Los restos: Agamenón vuelve a casa* y *Los restos Fedra*) al cual el drama de *Los engranajes* pertenece. El teatro contemporáneo español y, más concretamente, el teatro que se ha llamado “alternativo” es uno que de forma constante y directa se encara con los problemas de más relevancia social hoy día, no sólo en España sino a nivel internacional. Por ello su estudio es, indudablemente, apropiado y necesario en las labores literarias de entre siglos. El teatro alternativo español de las últimas décadas del siglo XX y comienzos del siglo XXI es, sobre todo, un teatro comprometido con la realidad social e histórica que nos ha tocado vivir. Recientes estudios como el de Leonard notan cómo, además de este compromiso social, dicho teatro se funda primordialmente en la libertad creativa y en la búsqueda de nuevos lenguajes interpretativos (“To Begin Again” 4-5).

Raúl Hernández Garrido pertenece desde 1993 al grupo de escritura teatral *Teatro del Astillero* fundado por él y por José Ramón Fernández, Luis Miguel González Cruz y Juan Mayorga, todos ellos autores de teatro contemporáneo. *El Astillero* intentó reemplazar al Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, organización liderada por el dramaturgo y director Guillermo Heras, que se dedicaba a promover y crear un teatro no comercial tanto a través de la programación y producción como de la organización de cursos y talleres. Durante casi una década, los que luego serían fundadores del colectivo *Astillero* se congregaron en múltiples ocasiones, previas a la creación de dicho grupo, en la Sala Olimpia de Madrid, sede del CNNTE, para asistir a dichos talleres de dramaturgia contemporánea. Al desaparecer este organismo, los componentes de *El Astillero* decidieron crear un foro donde continuar la importante labor de creación, promoción y difusión del teatro alternativo que el CNNTE había comenzado. Hoy día, el grupo lo integran Inmaculada Alvear, Luis Miguel González Cruz, Raúl Hernández Garrido y Ángel Solo, a los que recientemente se les ha sumado Carlos Rodríguez, Antonio López Dávila, Daniel Martos y, en tanto socios de honor, Miguel Ángel Camacho, Francisco Vidal y Fernando Gómez Grande. Desde principios de la década de los 90, el colectivo *Astillero* no sólo ha fomentado la producción individual de cada uno de sus componentes sino que también ha facilitado espacios físicos donde otros jóvenes autores españoles y extranjeros han podido discutir, publicar y ver representadas centenas de obras teatrales, lecturas dramatizadas, textos colectivos e incluso cortometrajes.¹ El grupo ha hecho gran hincapié en promover un teatro colectivo, en el que texto y representación son comentados, discutidos y en ocasiones elaborados conjuntamente por varios autores.

¹ Para una cronología reciente de las actividades artísticas de *El Astillero* ver la página de internet de *Teatro del Astillero*, 3 marzo 2011 < <http://www.teatrodelastillero.es/>>.

La obra de Raúl Hernández Garrido se empieza a reconocer y premiar durante la década de los 90. En 1991 obtiene el premio Ciudad de Alcorcón por la obra *De la sangre sobre la nieve*, en 1994 recibe el Premio Calderón de la Barca por *Los malditos*, en 1996 se le otorga el Premio Rojas Zorrilla por la obra *Los restos: Agamenón vuelve a casa*, en 1997 se le concede el Premio Lope de Vega por *Los engranajes*, en 1998 gana el Accésit al Premio S.G.A.E. de Teatro con la obra *Los restos Fedra* y en el 2000 adquiere el Premio de Teatro Born por su obra *Si un día me olvidarás*. Igualmente llega a ser finalista del Premio Nacional de Literatura Dramática en el año 2000 con la publicación del díptico *Los restos* por la S.G.A.E. Más recientemente, en el otoño de 2007, ha sido galardonado con el premio El Espectáculo Teatral por su obra *Los sueños de la ciudad*. Su novela en prosa, *Abrieron las ventanas*, fue galardonada en el 2009 con el II Premio de Novela Irreverentes. Todas estas obras han sido publicadas junto con las piezas *Las madres de mayo van de excursión* y *Entremuros 37*.²

Los estudios críticos dedicados a la obra de Hernández Garrido aumentan a la vez que su obra se va conociendo. Su galardonada producción teatral, al igual que sus propios ensayos críticos sobre nuevas tendencias de la escritura teatral y el estado del teatro español actual han sido mencionados e incluidos en volúmenes críticos y recopilaciones de teatro español

² Nuestro autor ha estrenado las obras *Calibán. Mil. Novecientos. Noventa. Seis*, dentro del espectáculo *Rotos*, en la Sala Cuarta Pared en junio de 1996 y *La persistencia de la imagen* también en la sala Cuarta Pared en octubre y noviembre del 1997. Ambas obras fueron dirigidas por Carlos Rodríguez. *Los malditos* fue dirigida por Guillermo Heras en Madrid en noviembre de 1999, en la Sala Cuarta Pared. *Si un día me olvidarás*, fue dirigida por Carlos Rodríguez en Madrid, septiembre de 2001, también en la Sala Cuarta Pared. *Los engranajes*, dirigida por Francisco Vidal en Madrid, apareció en septiembre del 2000 en el Teatro Pradillo. Fabiano de Freitas la representó en Río de Janeiro, Brasil, en octubre del 2009, y David Gregory y Julia Smith la pusieron en escena en febrero y marzo del 2010 en el Towson University's Center for the Performing Arts en Maryland, Estados Unidos. La obra también fue dirigida por Javier Saltarín en el Teatro de la Universidad Autónoma del Caribe en Barranquilla (Colombia) durante el verano de 2010. *Los restos Fedra* fue puesta en escena en cuatro ocasiones distintas: por Elena Espejo, en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (R.E.S.A.D.) en mayo del 1999, por Carlos Rodríguez en el Círculo de Bellas Artes en febrero de 2001, por José Antonio Sedeño en Málaga en abril de 2001, y por Luísa Soriano también en abril de 2001. *Los restos: Agamenón vuelve a casa*, fue dirigida por Iris Pascual en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia en abril de 2001. Las obras de Hernández Garrido han sido traducidas a varios idiomas y se han representado en países como Estados Unidos, Francia, Rusia, Hungría, Portugal, Argentina, Rumania, Italia, Brasil, Colombia y Costa Rica.

contemporáneo como los de Virtudes Serrano, César Oliva, Diana de Paco Serrano y María José Ragué-Arias o en importantes revistas de teatro como *Primer Acto*, *Estreno*, *Art Teatral*, *Trama y fondo* y *La Ratonera*.³

El análisis crítico de la escritura de este dramaturgo se centra particularmente en su ciclo *Los esclavos* donde se incluyen las obras ya mencionadas (*Los malditos*, *Los engranajes*, *Los restos: Agamenón vuelve a casa* y *Los Restos Fedra*) de las que igualmente se ocupa mi trabajo. Sobre estos textos se ha comentado la originalidad y el carácter innovador de la narrativa teatral del autor así como el vínculo que éste último hace entre la tragedia, el mito clásico y la actualidad contemporánea. Sin embargo, no existe hasta hoy ningún estudio que se ocupe en específico de sus cuatro tragedias en conjunto. Mi trabajo propone que la innovación formal de estas obras junto con el uso de la tragedia como marco argumental, no sólo presentan una crítica sobre la fragmentación, la falta de sentido y la insatisfacción de la sociedad actual (como sugiere la mayoría de los estudios sobre su obra)⁴ sino que sus piezas también apuestan por el planteamiento de un cambio de ética social esperanzador, basado en la libertad creativa y en la cooperación entre el texto y todos aquellos involucrados en el proceso creativo.⁵ Puesto que el dramaturgo emplea el mito y la tragedia griega con la deliberada intención de hacer reflexionar al lector/espectador acerca de estos conceptos dentro de un contexto contemporáneo sumido en

³ Ver Serrano, Ragué-Arias (*El teatro*), de Paco Serrano (*La tragedia*), Oliva (*Teatro español*). Ver también los trabajos sobre su obra incluidos en las revistas *Primer Acto* (noviembre 1995 y noviembre 2001) y *La Ratonera* (enero 2003).

⁴ Ver Ragué-Arias (“Del Mito” 17), de Paco Serrano (*La tragedia* 326) y (“Mitos clásicos” 28) y Serrano (73).

⁵ Así lo afirma el mismo autor en su ensayo *Los surcos de la lluvia* (incluido en el volumen titulado *Los esclavos*): “la obra (ya sea dramática, narrativa, lírica, etc.) está obligada a tener vida propia y a alumbrar en el lector que la espera (y tanto el director como el mismo escritor son otros lectores más) aspectos que éste desconoce antes de su encuentro con el texto. Es decir, estar abierta a nuevas lecturas, a nuevas puestas en escena, a no agotarse, por no tener más que decir, el mismo día de su estreno” (429).

ellos, me serviré de textos de escritores como Sigmund Freud, Jacques Lacan, Friedrich Nietzsche, René Girard y Emmanuel Levinas en tanto marco teórico de apoyo para mi propuesta. Partiendo de sus reflexiones sobre el género de la tragedia o de lo trágico mi estudio trata sobre temas como el significado del sufrimiento del ser humano, el trauma, el abuso de poder, la violencia y la ética de la responsabilidad en la obra de nuestro autor. También sirven de marco a mi estudio las contribuciones teóricas que el mismo autor ha elaborado e incorporado en varias ocasiones a sus propias obras. Especialmente relevantes para mi análisis son varios ensayos del autor (entre ellos *Los surcos de la lluvia* e *Incoherencia de la trama y contradicción del personaje*) donde Hernández Garrido describe y analiza su propia técnica narrativa.

1. El género de la tragedia y el concepto de lo trágico

La tragedia griega que enmarca los dramas de Hernández Garrido revela su deliberada intención de hacer reflexionar al lector/espectador acerca de la violencia, la falta de identidad, la fragmentación y el trauma en el contexto de la actualidad histórica. El entendimiento de su tratamiento de la tragedia exige re-conceptualizar el género teniendo en cuenta las teorías y definiciones sobre la tragedia propuestas a lo largo de los siglos. En su introducción al volumen *Rethinking Tragedy*, Rita Felski propone que hemos de pensar en la tragedia como “modo adjetival” en lugar de encasillarla en sus tradicionales definiciones genéricas:

Thinking of tragedy as “mode” lends itself especially well to the complicated history and vicissitudes of tragic art. Modes are adjectival ... denoting a selective group of features rather than a text’s overall defining structure; the term thus draws our attention to the hybrid, mixed qualities of genres. This adjectival usage can emancipate us from prescriptive taxonomies in literary criticism that persist in

equating the tragic with a now virtually defunct form of poetic drama. At the same time, we can avoid lapsing into the generalities often associated with the idea of the tragic in philosophy, where the particulars of tragic art are too easily transmuted into a series of broad-brush claims about the pathos and horror of human existence. Conceiving of the tragic as a mode also gives us a more selective rubric than its everyday use to mean “very sad”; it directs our attention to the formal particulars that render sadness tragic—details of plot and structure, characterization and language, what I have called the shape of suffering—while still allowing us to enfold multiple media and forms within its purview. (14)

En efecto, conceder importancia al argumento, la estructura, la caracterización de los personajes y el lenguaje particulares de los dramas de Hernández Garrido significa cargar de su debida gravedad el sufrimiento (“the shape of suffering”) de los nuevos héroes representados en dichos dramas. De esta manera el receptor del drama es capaz de vislumbrar los enlaces entre las definiciones tradicionales y modernas de la tragedia y, a su vez, actualizar el significado de lo trágico dentro de su contemporaneidad.

La palabra tragedia tiene una etimología incierta y se ha entendido como una forma de arte que ocasiona un paradójico dolor placentero en los espectadores. Por su etimología, en tanto cordero/canto (el significado de la palabra), se sospecha que la tragedia se remonta al tiempo cuando el cordero podía ser o bien el premio en una competición de danza coral o bien el animal sacrificado y alrededor del cual se efectuaba la danza coral. Otros la han visto como una forma – oda– introducida durante los eventos de la *trygodia* –cosecha del vino.

En su *Poética*, Aristóteles defiende que la tragedia se empezó a desarrollar a partir de la improvisación del líder de los himnos (o coros ditirámicos) que se cantaban y danzaban

alrededor del dios del vino y la fertilidad, Dionisios. Después de esto, poco a poco fue adquiriendo los elementos que determinaron su forma “natural” que es la que nosotros reconocemos como tragedia dentro del género teatral. El canon de la tragedia, del que sólo conservamos una parte limitada (ciertas obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides) ha crecido enormemente desde sus representaciones de hace 2500 años en el teatro de Atenas. Bien acogida en el periodo romano, la tragedia tiene poca producción en la época medieval, pero recupera su importancia en las épocas siguientes (desde el renacimiento hasta hoy en día).

Durante estas épocas la tragedia constituye un centro de atención tanto para la experimentación estética como para instrumento utilizado para entender al ser humano y a su enfrentamiento con las circunstancias que determinan su destino. Hasta la época moderna, la tragedia sigue esencialmente la definición aristotélica de imitación placentera de una acción admirable, cuyo héroe –persona de importancia/noble– debido a su desmesura (*hybris*) padece un contratiempo a consecuencia, de su *hamartia* o error involuntario.

Tal cambio de fortuna, que ocasiona el sufrimiento del héroe, puede llevarlo a alcanzar una revelación –*anagnorisis*– sobre el destino y la voluntad divina. Los espectadores reaccionan ante su padecimiento con piedad y miedo, expurgando estas emociones mediante la *catarsis*. La piedad que el espectador pudiera sentir hacia el sufrimiento del héroe debía ser contrarrestada con el miedo de manera que ninguna de estas dos pasiones se sobrepusiera a la otra para que su resultado fuera una verdadera purga para el espectador. Tal y como afirma el crítico Richard Kearney:

This contrary gesture [fear] challenged the extremity of affect [pity] by introducing some sort of estrangement device (as Brecht would later call it). For Aristotle, it was generally the chorus or commentary which cut across the

fictional pretence of the drama and interpolated the message of the story. The audience thus found itself thrown back on itself, as it were, suddenly removed from the heat of the action, reflecting on the ‘hidden cause of things’... And it was precisely this balancing that resulted in *catharsis* that singular experience of release, equanimity and calm which issued from the mutual encounter and surpassing of pity by fear and of fear by pity. (52)

Según Kearney, la expresión de dicha catarsis podía revelarse como un “estar en otro lugar” o “imaginar de manera diferente, experimentando el mundo a través de la mirada de alguien extraño,” en este caso, el héroe (52).⁶

La función catártica de la tragedia clásica se ha estudiado desde una infinitud de ángulos, tantos estéticos y literarios como sociales y políticos. El análisis social y político del teatro ateniense ha dado cabida a un extenso debate sobre la función de la tragedia en la Grecia de los siglos sexto y quinto. El público ateniense se preocupaba por cuestiones relacionadas con la comunidad en la que vivía como por ejemplo la naturaleza de la ciudadanía, cómo gobernar una ciudad, el trato de los enemigos por el gobierno o la posición o estatus de los esclavos y las mujeres dentro la sociedad. Es decir, gran parte de la preocupación de los atenienses era qué hacer o cómo actuar ante los problemas que planteaba vivir en comunidad. Esta preocupación poseía en sí relevancia ética. Las tragedias de Sófocles, Eurípides y Esquilo e incluso las comedias de Aristófanes, prestaban atención a dicha preocupación ética de los ciudadanos.⁷

⁶ La traducción del inglés es mía. De ahora en adelante todas las traducciones del inglés son mías excepto cuando se especifique lo contrario.

⁷ En *Edipo Rey* de Sófocles, el conflicto ético del protagonista se centra en evitar las acciones ilícitas prescritas por el oráculo: el asesinato y el incesto. En *Antígona*, el conflicto ético resulta del enfrentamiento entre el respeto a las normas religiosas (en lo que respecta a los ritos funerarios familiares) y el deber del ciudadano de cumplir la ley impuesta por el Estado. En la comedia de Aristófanes *Lysistrata*, las mujeres griegas, sopesan lo virtuoso o lo ético de una guerra sin sentido que sólo deriva en pérdida de vida antes de proponer su solución pacífica: la restricción de los privilegios sexuales a sus maridos para acabar con el conflicto bélico del Peloponeso.

Según el crítico D. M. Carter, gran parte de las tragedias representadas en Atenas demostraban fuertes valores políticos y aunque éstos fueran en ocasiones puestos a prueba y criticados a través de las obras en general, en su conclusión, quedaban “intactos,” es decir, triunfaban (7). La diferencia que, según Carter, existe entre las tragedias antiguas y las modernas, es que las antiguas invitaban al público a la reflexión política y las modernas a la disensión. Este crítico sugiere que las tragedias griegas de los siglos sexto y quinto denotaban un teatro de la clase dirigente, celebratorio de la polis ateniense donde “tragedy could engage with contemporary issues...; and the festival ... can be considered as a political organ allowing the audience to reflect on issues and problems relevant to city life” (4). Así, las tragedias griegas dramatizaban las relaciones entre los ciudadanos de la polis y su comunidad además de la relación de éstos con las autoridades políticas y con la ley. También se exhibía el papel protector de la ciudad hacia sus ciudadanos en referencia al trato de los enemigos y lo foráneo. Estas representaciones o dramatizaciones apelaban al espectador a reflexionar sobre su identidad como ciudadano dentro de la sociedad a la que pertenecía.

Otros estudiosos de la función política de la tragedia ateniense sostienen que además de afirmar y defender el concepto de polis, la tragedia también se enmarcaba dentro de un contexto estrictamente democrático:

What this school of thought maintains is, first, that the institutional framework within which Athenian drama was performed was essentially a democratic framework, to such an extent that the whole dramatic experience was bound up with the democracy and its ideology ... and, secondly ... that the ideas and attitudes which the plays presuppose and encourage...are distinctively democratic. (Rhodes 106)

Entre ellos, Simon Goldhill, defiende que estas obras y el contexto del festival dionisiaco en que se representaban no eran solamente una muestra del carácter democrático de la polis: “The festival of the Great Dionisia is in the full sense of the expression a civic occasion ... a public occasion endowed with a special force of belief. This is fundamentally and essentially a festival of the democratic *polis* griega” (114), sino que también llegaban a subvertir “the language of the city’s order” (114): “The Sophoclean hero, with fierce demands for his or her individualism, his or her commitment to his or her own needs and demands in the face of society or social pressure, is scarcely a figure who would sit easily in a democratic ideology” (116).

Para contrarrestar esta opinión, existe otra escuela crítica la cual defiende que más que demostrar su democracia, Atenas exhibía su poder, opulencia e imperialismo a través de su gran festival dionisiaco.⁸ P. J. Rhodes, citando a J. Griffin, comenta que la democracia como forma de gobierno en la que los ciudadanos pueden llegar a cuestionar los valores esenciales sobre los que se funda el estado de derecho es una idea relacionada con los pensadores liberales de las democracias modernas y que ha sido falsamente, y anacrónicamente, trasplantada a la sociedad de los dramaturgos atenienses:

... that the citizen of a democratic state has a duty to question its values may be what it’s believed by liberal thinkers in a modern democracy; it was perhaps maintained by Socrates; but one would like to see some positive evidence that the Athens of Aeschylus actually wanted to inculcate a duty of that kind. (118)

P. J. Rhodes también corrobora esta visión crítica de la democracia en Atenas al afirmar que aún en el siglo quinto “men could be criticized and perhaps prosecuted for impiety” o por no guardar o cumplir las obligaciones públicas del culto religioso (119).

⁸ Para más información con respecto a esta visión de la tragedia clásica ver Versnel 367-87.

Dentro de esta misma escuela que sospecha lo democrático en la tragedia griega, Edith Hall afirma que dichas tragedias no podían utilizarse como documentos de la vida real en Atenas ya que su representación artística, basada en mitos arcaicos e idealizados, tergiversaba la labor real de las instituciones políticas y el sentido de las relaciones sociales atenienses:

... tragedy cannot be used as a document of the realities of life in Athens. It is essential to acknowledge the process of artistic mediation: Athenian institutions and social relations are distorted by the genre. The tragic universe, an imaginative reconstruction of the mythical past, simultaneously idealised and dysfunctional, attempts to archaize but is often anachronistic. (“The Sociology” 99)

Es más, esta misma estudiosa también ha denunciado el carácter xenófobo y chauvinista de la sociedad griega al representar en sus festivales la barbaridad de lo “no griego” como eran el incesto, la poligamia y el asesinato en otros imperios.⁹

La tragedia, según Hall, tenía una proyección más amplia que la mera celebración de la democracia ateniense como así lo demostraba la *Poética* de Aristóteles, uno de los estudios más antiguos y profundos del drama. Hall reitera que “el desplazamiento” o ausencia del concepto de polis en el estudio de la tragedia de Aristóteles revela el carácter “internacional” de esta forma artística: “the *Poetics* near-total displacement of the polis from tragedy seems ... to be an astonishingly original innovation, which adumbrates the incipient and future status of tragedy as an international art form” (“Is There a Polis” 297). Es decir, el significado universal de la tragedia que se transluce en la *Poética* de Aristóteles presupone el carácter inmutable de la condición humana basado en un imperativo que trasciende cambios históricos y diferencias culturales y lingüísticas. Dicho imperativo es el sufrimiento humano.

⁹ Para una reflexión analítica de esta visión de la tragedia ateniense ver Hall (*Inventing the Barbarian*).

En mi estudio de las obras de Hernández Garrido hago hincapié en la ética de la responsabilidad social de su teatro, en específico, el efecto (o catarsis) que sus tragedias provocan en el espectador: el de comprender más que juzgar las acciones representadas teniendo en cuenta las circunstancias en las que los personajes se desenvuelven. Estas circunstancias (basadas en anécdotas concretas sacadas de los medios de comunicación actuales) revelan en sus obras un sistema político-social corrupto y de consumo que hace sufrir y paraliza a sus víctimas (sus ciudadanos) y les priva de agencia propia. En este sentido, las tragedias contemporáneas de nuestro autor invitan a la reflexión por parte del lector/espectador sobre el carácter de las instituciones políticas y sociales de la misma manera que las tragedias griegas lo pudieron hacer con el público ateniense. Sin embargo, esta reflexión es, obviamente, una que opera dentro de un contexto liberal democrático distinto al ateniense y su función, a mi entender, se acerca más a la crítica y a la disensión que a la mera consideración o meditación sobre los posibles efectos del mal gobierno. La mediación de lo artístico en este proceso reflexivo difiere también de su contexto clásico ya que las situaciones representadas en las tragedias de nuestro autor son reales y concretas, no míticas ni idealizadas, y por lo tanto reflejan su contexto contemporáneo con más credibilidad de la que lo hicieran las tragedias de los dramaturgos atenienses.

Además del debate sobre el contexto histórico de la tragedia y su función político-social en el público ateniense, la tragedia como género literario ha suscitado también una intensa crítica en la época moderna. Desde la década de los 60, las aproximaciones a la tragedia como género literario se han regido principalmente por las posturas críticas de dos pensadores: George Steiner y Raymond Williams. El primero defiende que el carácter del héroe que aparece en las tragedias de la antigua Grecia es fundamental en la constitución y el estudio de las mismas. Según este

crítico, para que una obra se denomine “tragedia” debe constar de un héroe “superior” al lector/espectador y de un lenguaje apropiado para ese héroe, el verso:

The royal and heroic characters whom the gods honour with their vengeance are set higher than we are in the chain of being, and their style of utterance must reflect this elevation. Common men are prosaic, and revolutionaries write their manifestos in prose. (241-42)

Raymond Williams se opone a esta postura crítica y afirma que la condición necesaria de la tragedia es “the tension between old and new: between received beliefs, embodied in institutions and responses, and newly and vividly experienced contradictions and possibilities” (54). Williams confronta la postura de Steiner alejando la tragedia de lo estrictamente artístico y literario y acercándola al campo de la experiencia humana. La postura de Williams dio cabida a nuevas interpretaciones de la tragedia a lo largo del siglo XX. Terry Eagleton, por ejemplo, otorga un valor significativo a la tragedia en tanto experiencia humana frente a la mera idealización artística de la misma. Para Eagleton:

All-out nuclear warfare would not be tragic, but a certain way of representing it in art might well be. Behind this apparently lunatic notion, which only the remarkably well-educated could conceivably have hatched, lie a series of false assumptions: that real life is shapeless and art alone is orderly; that only in art can the value released by destruction be revealed; that real-life suffering is passive, ugly and undignified, whereas affliction in art has an heroic splendor of resistance; that art has a gratifying inevitability lacking in life. (15)

Hernández Garrido recurre a la tragedia griega como marco o espejo que refleja dramas actuales. Su atención a lo mundano y a la experiencia de individuos de distintas clases sociales, los cuales

se ven enfrentados a conflictos modernos desencadenados por la insatisfacción de deseos no realizados, muestra que las tragedias griegas aún tienen vigencia hoy día. Como afirma Felski en relación a la eficacia de la tragedia griega como referente a nuestro contexto contemporáneo: “it is because of our routine experience of the limits of our own agency, the inevitability of conflict, the constant possibility of acting badly or wrongly, the plurality of incompatible goods—the impossibility, in other words, of “having it all”—that ancient tragedies still have contemporary resonance” (12).

En el acercamiento a las tragedias de Hernández Garrido desde el punto de vista artístico-literario, descubrimos en nuestro autor una poética similar a la de Aristóteles, centrada en el espectador y en su catarsis. Sin embargo, las tragedias de Hernández Garrido aunque evocan conflictos míticos de antaño, se fundan en una definición moderna de la tragedia en lugar de en la convención clásica aristotélica. Es más, Hernández Garrido hace uso de dicha convención para así subvertirla y apuntar al verdadero horror enmascarado tras ella.

La definición aristotélica de la tragedia como imitación placentera de una acción admirable, pierde precisión en la época moderna. A partir del siglo XIX se rechaza fundamentalmente el dictado de que la tragedia sólo puede representar personajes de alta categoría o poder. El análisis de la tragedia por Aristóteles se centraba en el espectador y en la experiencia que éste obtenía de la observación del conflicto trágico. El conocimiento que el espectador recibía al contemplar los hechos representados en la tragedia fue interpretado por el filósofo como algo bello y placentero:

We differ from the other animals in being most given to *mimesis* and in making our first steps in learning through it—and pleasure in instances of *mimesis* is equally general. This we can see from the facts: we enjoy looking at the most

exact portrayals of things we do not like to see in real life, the lowest animals for instance, or corpses. This is because not only philosophers, but all men, enjoy getting to understand something, though it is true that most people feel this pleasure only to a slight degree. (Aristotle 542)

Este razonamiento artístico, procedente de una concepción griega de la tragedia y que fue inspiración para el idealismo y el romanticismo alemanes, comienza a ser profundamente cuestionado por la filosofía contemporánea comenzando con Hegel, Nietzsche y Heidegger, los cuales empiezan a vincular el arte trágico con una visión trágica de la existencia humana que tiene aún resonancia hoy día:

With the important exceptions of Adorno, Bloch, Arendt, and Gadamer, the very topic of beauty is most conspicuous by its absence from contemporary philosophical discourse that self-consciously defines itself as working in the wake of Hegel, Nietzsche and Heidegger. Severed from what had long been considered and essential connection with beauty, art today no longer defines itself with respect to the claims of beauty. (Schmidt 14)

Hegel distingue la tragedia griega de la que surge a partir de Shakespeare, en donde el conflicto se debe a las pasiones destructivas a las que el individuo acude para defenderse del mundo hostil y caprichoso en el que vive:

The new individuals, in their passions, obey their own nature ... simply because they are what they are. Greek heroes also act in accordance with individuality, but in ancient tragedy such individuality is necessarily ... a self-contained ethical pathos ... In modern tragedy, however, the character in its peculiarity decides in

accordance with subjective desires ... that congruity of character with outward ethical aim no longer constitutes an essential basis of tragic beauty. (567–68)

Es decir, los héroes de las tragedias modernas (al igual que los de las tragedias clásicas) laboran u operan guiados por un sentimiento nato de individualismo, pero a partir de Shakespeare los primeros parecen haber perdido la orientación o el rumbo ético que definía y guiaba las acciones del héroe clásico. Por lo tanto, en la tragedia moderna, asistimos a un cambio radical: del héroe enfrentado al destino elaborado por los dioses al héroe enfrentado a sus propias pasiones destructivas (ya que los dioses han dejado de existir) para defenderse de un mundo hostil. Es en este giro o movimiento radical del héroe moderno (el cual sufre como consecuencia de sus propias pasiones destructivas) donde cambia el concepto del “poder iluminador” que el sufrimiento del héroe aristotélico provocaba en el espectador. Si el sufrimiento del héroe en la tragedia clásica, tal y como afirmaba Aristóteles, debía ocasionar un paradójico dolor placentero en los espectadores, el sufrimiento del héroe en la tragedia moderna provoca ahora algo completamente distinto en éstos: un sentimiento de peligro y un terror que amenaza a destruirlos. Así lo afirma el crítico Dennis J. Schmidt:

Art and reflections upon it have not renounced the link to the sense of strangeness, of alterity, felt so powerfully in Greek conceptions of art. What might be different today is the sense of danger that seems to belong to that experience of the foreign today. Rilke takes this as the opening for his *Duino Elegies*: “for beauty is nothing but the beginning of the terror that threatens to destroy us.” The darker side of the knowledge that is won in suffering loses its illuminating power, and with that, or so it seems, the strange pleasure that was called beauty becomes something different. (14)

El dolor placentero experimentado por el espectador de la tragedia clásica y provocado por el sutil equilibrio de dos pasiones, la piedad y el terror, desaparece con el advenimiento de la tragedia moderna. En su lugar, el reconocimiento por parte del espectador de la tragedia moderna de ese “lado oscuro” del sufrimiento humano provoca ahora un desequilibrado e insufrible sentimiento de horror en el público. Este terror que la tragedia moderna evoca en el espectador es el que ya que intuyó Shopenhauer en su estudio de lo trágico: “What gives to all tragedy,” afirma el filósofo, “the peculiar tendency toward the sublime is the awakening of the knowledge that the world, life, can afford us not true pleasure and consequently is not worthy of our attachment. In this consists the tragic spirit: it therefore leads to resignation” (213). La respuesta de Shopenhauer a esta nueva concepción de la tragedia le lleva al pesimismo total, a la resignación y a la muerte. La tragedia para Shopenhauer es dolor, perfidia y azar y, como tal, desemboca en un total nihilismo para su receptor.

En contraposición al nihilismo de Shopenhauer, los postulados anti-racionalistas de Nietzsche miran hacia el futuro en su enfrentamiento con la condición trágica del individuo.¹⁰ Como apunta Henrichs, en el *Nacimiento de la tragedia* Nietzsche desarrolla su “teoría estética” y defiende que el verdadero arte debe ser reflejo de la naturaleza dolorosa de la vida. Para Nietzsche, la tragedia griega era la forma artística más verdadera “because the destruction of the tragic hero is the paradigm of existential suffering” (Henrichs 222). En su estudio de la tragedia clásica Nietzsche percibió cómo los griegos utilizaron “la bella apariencia” de la tragedia para enmascarar y poder sobrevivir sus propias tragedias, su propio horror existencial. Al mismo

¹⁰ En su introducción a *The Birth of Tragedy* Nietzsche aclara esta distinción entre la filosofía de Shopenhauer y la suya: “Remember what Shopenhauer has to say about tragedy ... ‘the power of transport peculiar to tragedy may be seen to arise from our sudden recognition that life fails to provide any true satisfactions and hence does not deserve our loyalty. Tragedy guides us to the final goal, which is resignation.’ Dionysos has told me a very different story; his lesson as I understood it, was anything but defeatist” (12).

tiempo el filósofo reiteró cómo “el nuevo mundo del arte” (el cual representaba con “verosimilitud” la trágica condición humana) fue capaz de despojar a la tragedia clásica de su “velo” o su artificio:

El nuevo mundo del arte, de lo sublime y lo ridículo, el de la “verosimilitud” descansaba en una visión de los dioses y del mundo distinta de la antigua de la bella apariencia. El conocimiento de los horrores y absurdos de la existencia, del orden perturbado y de la irregularidad irracional, y, en general, del enorme *sufrimiento* existente en la naturaleza entera, había arrancado el velo a las figuras tan artificialmente veladas del [Destino] y de las erinias, de la Medusa y de la Gorgona: los dioses olímpicos corrían máximo peligro. (*El Nacimiento* 103)

Los griegos, según Nietzsche, fueron capaces de “transfigurar” el sufrimiento del héroe y darle un nuevo significado, convirtiéndolo en algo bello que así podían asumir. “¿Cómo lo feo y lo disarmónico?—apunta el filósofo—“que son el contenido del mito trágico, pueden suscitar un placer estético?” (*El Nacimiento* 78). O, en palabras del crítico Germán Iván Martínez:

... ¿qué hay de deleitable en la historia que narra un parricidio? ¿Qué de elegante tiene el relato de una mujer que mata a su marido y ha de morir a manos de su hijo? ¿Qué de bello tiene el cuento del hijo criminal que se descubrió solo desamparado ante un destino que, pese a ser suyo, no le pertenece? ¿Qué de excitante tiene la descripción de la sangre, de las muertes, del martirio reiterado, del fracaso repetido de los hombres por cambiar su sino? ¿Qué de gustoso nace del suplicio? (“La tragedia”)

Nietzsche afirmó que los griegos, al identificarse con la tragedia del héroe, la transformaron en júbilo y en arte e hicieron de ella algo positivo para poder vivir vidas dignas y soportar su

existencia. Es decir, los griegos, según Nietzsche, transformaron y maquillaron la tragedia, el dolor humano, con fines de diversión y de escape:

Para poder vivir tuvieron los griegos que crear, por una necesidad hondísima, estos dioses ... Aquel pueblo tan excitable en sus sentimientos, tan impetuoso en sus deseos, tan excepcionalmente capacitado para el sufrimiento, ¿de qué otra manera habría podido soportar la existencia, si en sus dioses ésta no se le hubiera mostrado circundada de una aureola superior? (*El Nacimiento* 15)

En realidad, según Nietzsche, lo que hizo el público griego fue enmascarar sus verdaderas tragedias, su propio horror, al prestar sólo atención a las idas y venidas de los héroes (hombres nobles) en guerras eternas, luchas, violencia y sangre y al alzar este mundo inventado como prototipo de identificación o modelo a seguir.

En esta nueva visión o concepción de la tragedia como “horror” es en la que Raúl Hernández Garrido fundamenta su teatro. El autor utiliza las tragedias clásicas para apuntar precisamente hacia las verdaderas tragedias olvidadas y “transfiguradas” por una estética de apariencias. Los héroes de las tragedias modernas ya no son aquéllos que desaparecían en guerras interminables, seguros de cumplir su deber ético. Los nuevos héroes en las obras de Hernández Garrido son las mujeres abandonadas y desplazadas a causa de dichas guerras, las Clitemnestras destituidas y asesinadas por sus propios hijos, las Ifigenias caprichosamente sacrificadas a los dioses a cambio de victorias bélicas y las Fedras llevadas al suicidio como castigo irreparable a su infidelidad.

Es decir, Hernández Garrido subvierte la concepción aristotélica de la tragedia cuyo héroe noble (modelo a imitar por el espectador) conociendo su deber ético, se enfrenta y lucha contra el destino estipulado por los dioses. Nuestro autor, en su lugar, escoge otro tipo de héroes

para sus tragedias: mujeres inmigrantes y de bajo rango social, criminales, niños y desplazados de guerras, todos ellos enfrentados a circunstancias adversas, resultado de sus propias pasiones destructivas dentro del mundo hostil que habitan. Estos seres destituidos, verdaderas víctimas de la tragedia y héroes enmascarados tras la estética trágica clásica, desvelan el horror del sufrimiento humano. Un horror del que el espectador no puede huir y de cuyo enfrentamiento debe surgir, “una nueva sensibilidad,” según apunta el autor, “ligada a la búsqueda de nuevas formas de catarsis:”

El horror está ahí, a menos de un metro del espectador. Es imposible escapar. El texto exige que nadie salga indemne de la representación. Que los que han entrado como simples espectadores no abandonen la sala tal como han entrado, sino que cierto cambio llegue a operarse en ellos. Que se conviertan en receptores del Sacrificio que ante ellos tiene lugar, que dejen de pensar en actores, en máscaras, y en ellos se llegue a operar cierto misterio. (*Los esclavos* 432-33)

El enfrentamiento del lector/espectador con el horror trágico no debe paralizarlo sino que debe hacerle mirar hacia el futuro y operar en él un “cambio.” En este caso, el teatro de Hernández Garrido se equipara al concepto de “pesimismo de fortaleza” o “pesimismo dionisiaco” desarrollado por Nietzsche. El máximo representante de este “pesimismo de fortaleza” será el “übermensch,” el superhombre: “the man who has experienced the suffering of the human condition and who overcomes it by embracing it” (Henrichs 220).

Es este “pesimismo dionisiaco” enarbolado en la figura del superhombre el que nos interesa a nivel argumental y formal tanto en *Los engranajes* como en las otras tres obras de Hernández Garrido estudiadas en este trabajo. De hecho, igual que los textos mismos, tanto en su resistencia como en su choque con las normas establecidas, los personajes de estas tragedias

ostentan “la voluntad de poder” que Nietzsche defiende en su descripción del superhombre. Los personajes demuestran así ese nietzscheano “pesimismo de fortaleza” en la necesidad de rebelarse a su condición, luchar y aceptar lo que les toca vivir. Dichos personajes nunca llegan a entender o a procesar el caos en el que se ven envueltos, simplemente lo sufren. El lector/espectador, el cual es testigo de dicho sufrimiento, debe sensibilizarse y responder a él, a manera de catarsis, dotando de significado la lucha de los personajes dentro del contexto social y cultural que habitan.

De la misma manera, la fragmentación formal de los textos de nuestro autor exige una minuciosa re-construcción o procesamiento del caos estructural que exhiben. Es así que la toma de conciencia del lector/espectador, su “cambio,” se alcanza precisamente en este enfrentamiento y procesamiento del caos. El autor, realiza “una labor sistemática de acoso y desmantelamiento [de los personajes] en cuanto a llevar[les], a través de un despojamiento implacable, a una posición extrema, a un límite en el que [estos] se muestre[n] en su mayor grado de desnudez, indefensión y consecuentemente de verdad” (*Los esclavos* 432). A medida que desentraña los misterios del texto, el receptor va ocupando una posición cada vez más vulnerable y cercana a la de los personajes. Debido a la complejidad de la acción humana, le es difícil juzgar si lo que observa o piensa está bien o mal. Este sentimiento de vulnerabilidad del receptor surge del “despojamiento implacable” y la “destrucción” del personaje en las obras de nuestro autor. Él mismo ha calificado su teatro como una “dramaturgia de la destrucción” (*Los esclavos* 432). La representación de la destrucción en los dramas expone la vulnerabilidad del personaje y equivale al “deseo de destrucción” necesario y “lleno de energía” que propone Nietzsche para el receptor de la tragedia, deseo que le impide caer en un pesimismo nihilista, invitándolo a mirar hacia el futuro y cambiar. Según Nietzsche, gracias al deseo de destrucción “change and becoming can be

an expression of an overflowing energy that is pregnant with future (my term for this is, as is known, “Dionysian”) ... I call this pessimism of the future ... Dionysian pessimism” (*The Gay Science* 329-31).

Se hace necesario precisar que los personajes de las obras de Hernández Garrido no desean en ningún momento su sufrimiento o destrucción sino el fin de los mismos: “change and becoming.” El receptor de estas tragedias, una vez que organiza el caos de las vidas de los personajes y experimenta el horror de sus tragedias, puede llegar a entender la lucha de éstos e incluso identificarse con su dolor. En el enfrentamiento a la tragedia y en su entendimiento consciente reside, a mi entender, la esperanza o “la energía llena de futuro” que Nietzsche propone y que las tragedias contemporáneas de Hernández Garrido posibilitan.

Es así que, aunque grotescas y carentes de aparente significado, las tragedias de este dramaturgo provocan en el lector/espectador una necesidad de darle forma y/o sentido al horror que exhiben, de la misma manera en que el individuo, según Nietzsche, se enfrenta a la fealdad de lo que le rodea e intenta darle una “justificación estética” con vistas al futuro:

I myself have attempted an *aesthetic* justification: how is the ugliness of the world possible? ... The ugly is the form things assume when we view them with the will to implant a meaning, a new meaning, into what has become meaningless: the accumulated force which compels the creator to consider all that has been created hitherto as unacceptable, ill-constituted, worthy of being denied, ugly!. *My first solution: Dionysian wisdom. Joy in the destruction of the most noble and at the sight of its progressive ruin: in reality joy in what is coming and lies in the future, which triumphs over existing things, however good. (The Will to Power 224)*

2. Tragedia y trauma

En la *Poética* de Aristóteles la tragedia es entendida como imitación (*mimesis*) de una acción (*praxis*), y no como la imitación de las personas que actúan. Tal y como apunta el crítico Dennis J. Schmidt:

... it is made clear that tragedy is the *mimesis* of a *praxis* as such; it is not the *mimesis* of the people engaged in actions ... What is at issue is not the character or the psychological complexes of those who are acting; rather, what is crucial, what makes [classical] tragedy ethically instructive and gives us delight to see, is the illumination into the nature and possibilities of *praxis*, of purposive action.
(53)

Como tal, la tragedia clásica es entonces un reflejo de una aspiración ética o un hecho cargado de valor ético (perpetrado por un héroe noble) al que el espectador debe responder con piedad y miedo. La tragedia moderna, como ya hemos apuntado, nos presenta a un héroe diferente, un héroe que actúa (o más bien reacciona como mecanismo de defensa) en ocasiones impudicamente y sin tener en cuenta las consecuencias de sus hechos, a causa de sus propias pasiones destructivas que son desencadenadas como reacción al mundo hostil al que se enfrenta. Este giro radical que se centra en el héroe (como ser humano) y en sus circunstancias en lugar de en la *praxis* o la acción de dicho héroe es el que distingue a la tragedia moderna de la clásica y el que invita a la interpretación psicológica de los personajes que la integran. Según Schmidt:

... this tendency to psychologize, to subjectivize, the work of art is nowhere more evident than in contemporary tragedies ... the great insight into the psychodynamics of characters which one finds so sharply delineated in Shakespeare and which is so obviously thin in Sophocles is precisely the

difference between the modern and ancient senses of tragedy ... the result is a drama that presents a much clearer picture of the threat that inhabits the world that is larger than that of our own making and definition. (14)

La crítica psicoanalítica freudiana y los estudios psicológicos dedicados a la tragedia, al sufrimiento y al trauma son claves en mi análisis de las tragedias contemporáneas de Hernández Garrido puesto que, como demostraré, éstos desentrañan y por tanto ayudan a alumbrar los motivos secretos por los cuales los protagonistas de sus obras aparecen fragmentados, insatisfechos y sistemáticamente consumidos por la sociedad que les rodea. Esta consumición se refleja en la falta de identidad propia de los personajes y en la intensa dependencia, o esclavitud, de dichos personajes a una normativa social, política y cultural (“the threat that inhabits the world”) que los paraliza.

Las conexiones entre tragedia y trauma y, más concretamente, entre trauma y catarsis, pueden observarse en Freud, quien además de utilizar el “método catártico” inventado por el doctor Joseph Breuer en el tratamiento de pacientes afectados por histeria, prestó también especial atención a los efectos catárticos de la tragedia clásica en el público para explicar sus propios métodos y tratamientos clínicos.¹¹ En su ensayo “Pshycopathic Characters on the Stage” Freud se dedica a descubrir la relación entre arte y catarsis y a explicar el efecto catártico de la tragedia en el espectador. En dicho ensayo, el autor revela cómo la función catártica de la tragedia, tal y como Aristóteles la presentó en su *Poética*, podía ser utilizada en términos psicoanalíticos y podía tener los mismos resultados terapéuticos en el paciente que los que tenía

¹¹ Según el crítico Annan K. Abdulla el método catártico fue la primera aplicación práctica de la interpretación teórica del término catarsis (28): “Breuer called his method of treatment the “cathartic method” and it was essentially a simple one: at the beginning the patient was put under hypnosis, and then she was encouraged to relate the incidents and painful memories that caused her problems. Later on, hypnosis was discarded, and instead the patient was encouraged consciously to recall the painful incidents that caused her symptoms” (27).

en el espectador del drama: “If...the purpose of drama is to arouse ‘terror and pity’ and so ‘to purge emotions’ we can describe that purpose in more detail by saying that it is a question of opening up sources of pleasure or enjoyment in our emotional life” (87). Según Cathy Caruth, la atención que Freud prestó a la literatura y, más concretamente, a la tragedia para describir la experiencia traumática tiene sentido porque la literatura, al igual que el psicoanálisis, se interesa en la relación entre “lo que se conoce y lo que se desconoce” y es precisamente en esa intersección donde “el lenguaje de la literatura y el de la teoría psicoanalítica de la experiencia traumática coinciden” (*Unclaimed* 3).

Por ello, los postulados freudianos referidos a la “compulsión a la repetición,” a los hábitos de carácter totémico y a las conexiones entre los apetitos fisiológicos y las necesidades emocionales de los individuos iluminan las acciones de los protagonistas de las obras estudiadas, las cuales no se justifican de manera racional en las obras sino que se desvelan a través de motivos desconocidos a simple vista por el receptor. Más concretamente, en las obras de Hernández Garrido, la “compulsión a la repetición” se manifiesta en la tendencia de los personajes a reproducir vivencias que han experimentado en el pasado pero cuya memoria han reprimido porque les resulta muy dolorosa de asumir conscientemente. En ocasiones, la repetición compulsiva de estas acciones que producen una culpa agobiante confirma cierta voluntad de dominio o de placer por parte de quien las perpetra mecánicamente. El tormento de la culpa no admitida no sólo perpetúa la constante insatisfacción del personaje sino a su vez la eterna sensación de agobio que equivale a la “impresión de un destino que persigue” a los pacientes neuróticos que Freud discute en *Más allá del principio del placer* (2256).¹² Por otra

¹² Esta obra de Freud está incluida en el volumen recopilatorio de las obras del autor traducido por López Ballesteros y titulado *Compendio del psicoanálisis*. En adelante todas las obras de Freud citadas en mi estudio están incluidas en este volumen.

parte, la veneración cuasi-idólatra que los personajes manifiestan hacia determinados valores sagrados o construcciones sociales revela que se encuentran esclavizados por un “sistema totémico” que los priva de su libertad de acción. En *Totem y tabú*, Freud propone que tal “sistema totémico” es “resultado del complejo de Edipo” (1913), complejo que a su vez se manifiesta en la obra *Los engranajes*, si bien igualmente aparece como una constante en el ciclo *Los esclavos*.¹³

A las contribuciones de Freud se suman las de Jacques Lacan, cuyas aproximaciones lingüísticas al desarrollo psico-sexual del sujeto, entre ellas, la sumisión a “la ley del padre” y las conexiones entre el deseo (sugerido a través de “la mirada”) y las carencias del ser humano nos ayudan a comprender la profunda dependencia y falta de identidad de los protagonistas en los dramas investigados. Resulta esencial la aportación lacaniana del lenguaje como una construcción social que al mismo tiempo oculta y expone las intenciones del sujeto que habla o se comunica. Gracias a ella podemos poner al descubierto lo que nuestro dramaturgo considera como “fractura” o “disolución de la conciencia” de los personajes de su teatro (*Los restos* 57). A fin de esclarecer las motivaciones psicológicas ocultas detrás de las violentas acciones de los personajes de Hernández Garrido acudiremos también al concepto de “deseo mimético” desarrollado por René Girard. Hernández Garrido hace referencia al uso mimético del lenguaje y de la acción en sus obras para revelar que éstos no sólo operan como vehículos comunicativos o de caracterización de los personajes sino también como herramientas que exponen la fragmentación a la que están sometidos: “El lenguaje”—afirma el autor—“no responde tanto a una caracterización como al retrato de una fractura. Disolución de la conciencia. Agonía trágica

¹³ Según afirma Freud: “El psicoanálisis nos invita a [recoger] y enlazar [...] una tentativa de explicación del totemismo. [...] Si el animal totémico es el padre, resultará, en efecto, que los dos mandamientos capitales del totemismo, esto es, [...] la prohibición de matar al tótem y la de realizar el coito con una mujer perteneciente al mismo tótem, coincidirán en contenido con los dos crímenes de Edipo, que mató a su padre y se casó con su madre.”

del personaje y punto último de su definición, a punto de desaparecer” (*Los restos* 57).

Un aspecto que todas las obras de Garrido tienen en común es la temática relacionada con la realidad actual. En *Los engranajes* se exploran las relaciones de pareja, el adulterio y el abuso sexual y psicológico de los padres sobre los hijos, además de presentar una crítica directa a las instituciones legales, religiosas y de orden social. También se analizan aquí tanto las posibles fuentes de la perversión humana, del crimen pasional y de la violencia como las consecuencias de éstas. En *Los malditos* se examina la guerra de guerrillas en una selva laberíntica, la disolución de la identidad, la idealización de los líderes totémicos y las injustas consecuencias que el abuso de poder impone sobre las víctimas más débiles. *Los restos: Agamenón vuelve a casa* vuelve a hacer hincapié en la problemática de las relaciones de pareja y de familia aburguesada o de clase media, las relaciones extramaritales, la ausencia física o emocional de los padres, el efecto que ésta tiene en los hijos y la falta de comunicación. Por último, en *Los restos Fedra* se explora el rechazo a los emigrantes, el hermetismo cultural, el fanatismo ideológico y los sentimientos xenófobos de la sociedad moderna, además de mencionarse los desastres del mundo actual: Sarajevo, Chechenia, Argelia, Uganda, Irak y tantos otros.¹⁴

La carencia de identidad o desaparición del individuo a la que alude el autor en la cita a la que antes nos referíamos se incorpora en la reflexión sobre el tema del consumo, también planteado en las cuatro obras estudiadas. En la obra *Los engranajes*, la protagonista Nina se ve consumida por la normativa cultural que la absorbe completamente. Esta normativa se arraiga en

¹⁴ *Los restos Fedra* es una obra que combina el mito eurípideo del sentimiento erótico prohibido—el de una madre hacia el hijo—con la vigencia de la profunda xenofobia que experimentan los extranjeros en España hoy día. En un país donde la tasa de inmigrantes supera, desde 2007, la de toda la Unión Europea, no se puede evitar el reconocimiento de las tensiones que acarrea la convivencia entre ciudadanos de diversas etnias y ámbitos culturales: “Tras unos años de crecimiento vertiginoso, España ya alcanza el 10% de población extranjera y se ha colocado en el primer puesto de la Unión Europea. Supera así el 9,6% de extranjeros que reside en Francia, el 8,9% de Alemania y el 8,1% del Reino Unido, todas ellas naciones que cuentan con una amplia trayectoria migratoria. [] España se ha convertido en el país más multiétnico de la Unión Europea, ya que es el primer receptor de inmigrantes del mundo, solo por detrás de Estados Unidos[.]” *El mundo* 17/10/2007.

convenciones patriarcales que la privan de su libertad de agencia y la conducen a repetir los mismos errores que sus progenitores, a labrarse el mismo destino que ellos. Los personajes de *Los malditos* son unos guerrilleros que batallan en la selva por una causa perdida de antemano dado que éstos se someten a la visión de libertad fomentada por el líder, al que idolatran porque creen que éste tiene el poder de emanciparlos de su yugo. Al final de la obra su acrítica visión de la libertad los lleva a la autodestrucción, encerrándolos en un ciclo interminable de violencia. Electra, en *Los restos: Agamenón vuelve a casa* está consumida por la necesidad burguesa de mantener apariencias de orden, salud y riqueza bajo las cuales, sin embargo, se oculta una profunda soledad y un terrible abandono familiar. A Fedra, en *Los restos Fedra*, la engulle una sociedad xenófoba y paranoica que ve al extranjero como amenaza a la propia identidad y a las propias costumbres.

Los protagonistas de estas obras caen en las redes de los discursos culturales que en apariencia prometen diversas maneras de ser feliz, de ser libre, pero que en el fondo ocultan la intención secreta de dominar. En efecto, su aceptación de estos discursos los convierte en autómatas, en seres destinados a repetir compulsivamente los mismos fallos de sus padres y a llevar a cabo su propia consunción (literal o metafórica). Sin embargo, en las obras de Garrido, la fragmentación/consumición que estos personajes padecen no constituye un mero ejemplo adicional del malestar general experimentado por nuestras sociedades modernas. A mi juicio, la fragmentación de los personajes también es la manera mediante la cual nuestro autor reflexiona sobre la fragilidad de la acción humana, la capacidad de resistencia del individuo ante las presiones sociales de su época histórica y su intenso deseo de sobrevivir y de superarse. Como veremos, los protagonistas de las obras de Garrido defienden una dignidad perdida aún sumidos

en su condición de “desechos humanos” o sujetos consumidos.¹⁵

Como ya hemos indicado anteriormente, tanto los textos de Hernández Garrido como los personajes representados en ellos, aparecen fragmentados y sumidos en un caos que se resiste a la organización y a la interpretación. La labor del receptor de estas tragedias reside en poner orden tanto al caos estructural de las obras como al de las vidas y las acciones de los personajes. En mi estudio propongo que los personajes de las tragedias de Hernández Garrido son víctimas del trauma que padecen al enfrentarse a un mundo hostil, a una sociedad y un sistema de normas opresivo y sin salidas. Como resultado del trauma que los personajes acusan, el hilo conductor de sus vidas y sus acciones se presenta fragmentado tanto en el argumento como en la forma del drama.

Debido a las catástrofes humanas experimentadas durante el siglo XX, el análisis del trauma y su representación en la literatura contemporánea ha dado cabida a múltiples estudios críticos que han hecho dialogar a varias disciplinas, entre ellas, el psicoanálisis, la sociología, la historia y la crítica literaria. Según Judith Greenberg, estos estudios analizan el trauma (como evento) y el trastorno de estrés postraumático (como experiencia pasada y continuación del trauma) en lo que respecta a su testimonio, narración y representación (319). No todo evento traumático, explica Greenberg, termina en trastorno postraumático. Aunque la definición del trauma, según la crítica Cathy Caruth difiere entre psiquiatras y psicoanalistas los cuales se enfocan o bien en el trauma adulto y su violencia o bien en el trauma de la niñez y su asociación

¹⁵ Para una reflexión sobre el tema del “desecho humano,” ver el estudio de Jaúregui y Suárez sobre el cine de Víctor Manuel Gaviria. El teatro de Hernández Garrido nos enfrenta a la tragedia del desecho humano que “tiende a hacerse invisible, ignorado y en ocasiones borrado” (Jaúregui y Suárez 372). Al representar la tragedia de la humanidad desechada, el dramaturgo provoca un estado de alerta en el receptor, o lo que Emmanuel Levinas denominó en su ensayo “Ethics of the Infinite” como “un estado de vigilante insomnía” al mismo tiempo que una necesidad de respuesta que se podría traducir en acción social (193).

con fantasías internas, su definición básica (en lo que respecta tanto a la crítica o teoría del trauma como a las historias de los supervivientes) no ha cambiado a través de los siglos:

Post-traumatic stress disorder is the name given by the American Psychiatric Association in the *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 3d ed. (1980) to what had previously been called *shell shock*, *combat neurosis*, or *traumatic neurosis*, among other names used at various times in the nineteenth and twentieth centuries. (*Unclaimed* 130)

En mi estudio de las obras de Hernández Garrido me centro en la definición del trauma como evento o eventos específicos en las vidas de los personajes que resultan en una continua lucha y rebelión de éstos últimos la cual, a su vez, se puede traducir en afirmación vital de su dignidad como seres humanos. Es decir, las situaciones límites a las que se enfrentan los personajes, el “despojamiento implacable” al que se refiere el autor es, a la misma vez, trauma y afirmación de su “verdad” o su dignidad perdida. Es más, en mi estudio propongo que el procesamiento de dicho trauma por parte del receptor (ya que los personajes sólo reaccionan y nunca llegan a procesarlo directamente) llega a operar en éste un efecto catártico de cambio. Esta catarsis hace que el receptor se identifique con el sufrimiento de los personajes y llegue a entender (en lugar de juzgar) los motivos ocultos tras los terribles crímenes que éstos cometen. Es más, en el teatro de Hernández Garrido, el procesamiento que el espectador hace del trauma de los personajes le apela a responsabilizarse de su participación, si bien involuntaria, en el horror del que es testigo. Dicha apelación apunta hacia una ética de la responsabilidad compartida que hace partícipes a todos aquellos involucrados en el hecho teatral. La desesperanza final de la tragedia de los protagonistas es compartida por el receptor para (como ya afirmara Antonio Buero Vallejo en su concepción sobre lo trágico): “[no desesperar] a los

asistentes, sino para que éstos esperen lo que los personajes ya no puede esperar ... [puesto que] el significado final de una tragedia dominada por la desesperanza no termina en el texto, sino en la relación del espectáculo con el espectador” (cit. en Sobejano 275).

La escuela del trauma freudiana (a la cual pertenecen los pensadores y los estudios psicológicos que utilizo en mi análisis) requiere un discurso coherente, una distinción, por parte del sujeto traumatizado de un pasado y un presente, para que exista la catarsis o la posibilidad de curar la herida que éstos tienen.¹⁶ Es decir, según esta escuela, una forma de controlar el caos en el que el sujeto se ve sumido es crear una versión ordenada, una autoridad sobre sí mismo. Si el sujeto llega a formular esta historia coherente, si existe auto-control, el sujeto pierde el miedo y no necesita reaccionar defensivamente utilizando métodos destructivos como la venganza. Sólo se reacciona si no existe auto-control. Freud, en sus tratamientos clínicos, entendió que el trauma de sus pacientes podía ser superado a través del discurso (“speech”) para así compensar sus reacciones vengativas:

The reaction of an injured person to a trauma has really only then a perfect ‘cathartic effect’ if it is expressed in an adequate reaction like revenge. But man

¹⁶ Existe otra escuela analítica del trauma, la post-moderna, que alega que no podemos llegar al diálogo porque la historia está por naturaleza fragmentada, que el sujeto no tiene un centro y que no puede controlar el caos. En la escuela de pensamiento post-moderno el sujeto está por naturaleza dividido, fragmentado y los textos no ofrecen una autoridad o una historia coherente sino que sólo se pueden encontrar múltiples voces en conflicto. Existe así un caos que no se puede reparar o superar al mismo tiempo que un gran escepticismo con respecto a nuestra habilidad de representar el pasado. La condición postmoderna, tal y como la definen los pensadores Fredric Jameson, David Harvey, Jean Baudrillard o Jean-Francois Lyotard, ofrece una visión ahistórica de la realidad donde todo es simulacro y nada es verdad. Por lo tanto cualquier tipo de narrativa que intente describir o representar eventos traumáticos presentes o pasados sólo demuestra, como apunta el crítico Timothy Melley: “the fragmentation of the self into parts not available to consciousness or memory; the inability to distinguish between authentic memories and simulations; and the difficulty of finding sound correspondences between past events and the narratives that purport to describe those events” (108). Según esta concepción postmoderna de la historia, pensadores y críticos han llegado a “olvidar” o negar la existencia de eventos históricos como el Holocausto, la destrucción de la bomba atómica en Hiroshima o la guerra del Vietnam ya que nuestra conciencia del pasado se basa sólo en “pop images and simulacra” (Jameson 25) y por lo tanto “ya no es posible cimentar con seguridad nuestras narrativas históricas” (Melley 107).

finds a substitute for this action in speech through which help the affect can well-nigh be ab-reacted. (cit. en Abdulla 29-30)

Los personajes de las obras de Hernández Garrido son víctimas de su propio horror y de sus reacciones compulsivas porque no pueden dominar el trauma de sus vidas con una versión o discurso coherente. Al no existir control en sus vidas no existe la posibilidad de dialogar. Al no existir una historia mutua sobre la que poder dialogar no existe comunicación. Sin embargo, desde mi punto de vista, los textos de nuestro dramaturgo lejos de simplemente expresar el trauma y la fragmentación del individuo en nuestra sociedad y la inhabilidad del receptor de dar sentido a dichas historias fragmentadas, sí apuestan por el diálogo y la posibilidad o esperanza que éste ofrece en lo que respecta a su función catártica en el espectador.

En este sentido mi trabajo tiene en cuenta las reflexiones de Suzette Henke y Cathy Caruth acerca del trauma y su posible superación. Ambas autoras reconocen que la naturaleza repetitiva de eventos traumáticos se debe a la represión de la memoria de los mismos. Esta represión opera como mecanismo de protección para no encarar conscientemente la realidad que ha ocasionado el trauma y cuyo horror no se puede aceptar. Henke insiste en el carácter destructivo de dicha repetición compulsiva en la que el individuo se ve privado de agencia propia. Sólo a través del procesamiento del trauma el sujeto se convierte en sujeto nuevo o “revisado,” con capacidad de agencia:

... narrating the autobiographical story in a series of recollected, sometimes discontinuous episodes [which offers] the early, fragmented (and often traumatized) version of the self [produces] the ostensibly coherent subject of utterance evinced through the process of narrative disclosure. (xv)

Caruth defiende que la repetición compulsiva de la memoria o historia reprimida del trauma no

representa un efecto negativo del mismo cuando opera como confirmación de la dignidad perdida por quien ha logrado sobrevivir el evento terrorífico:

... repetition, in other words, is not the simple attempt to grasp that one has almost died but, more fundamentally and enigmatically, the very attempt to claim one's own survival. If history is to be understood as the history of a trauma, it is a history that is experienced as the endless attempt to assume one's own survival as one's own. (*Unclaimed* 64)

Hernández Garrido emplea la fragmentación formal y argumental para exponer el trauma que sus personajes padecen en tanto mecanismo de resistencia, mecanismo que, no obstante, deben confrontar y procesar si quieren superar su tragedia y transformarse en agentes de un destino con posibilidades de cambio, de futuro. Sin embargo, aunque los personajes de las obras de nuestro autor se enfrentan al trauma y luchan contra él, no pueden llegar a procesarlo ni a superarlo. La función del receptor de estas obras es la de *atender a y entender* el trauma de otros. *Atender* a los episodios discontinuos y fragmentados de las vidas de los personajes para darles coherencia y *entender* el trauma de éstos como lo que es: rebelión ante un mundo hostil y deseo de supervivencia. Esta atención al trauma/dolor de otros que la catarsis posibilita (“attentive ethical reason”) es precisamente a lo que se refiere el crítico Richard Kerney cuando estudia el poder catártico de la literatura:

... we need to constantly ask: Whose story is it anyway? Who is telling the story? To whom is it told? About what is it told? In what manner? And for what reason? For, to juggle with Shakespeare, no story is either good or bad but thinking makes it so. And by thinking here I understand the critical faculty of attentive ethical reason which must always accompany the moving force of poetical imagination.

Without the former, our responses are blind. Without the latter they are fleshless. Cathartic narratives are those which combine both. Catharsis is the chiasmus where poetics and ethics meet. And where pain finds—sometimes—some release.

(64)

A través de este cuestionamiento y procesamiento del trauma de los personajes, el receptor de las obras de Hernández Garrido se identifica con la experiencia y el dolor de éstos y puede intentar comprenderlos. El resultado de dicho procesamiento (comunicación y diálogo abiertos entre la tragedia/trauma de los personajes y el receptor) no desemboca en resignación ni paralización sino en “re-visión” y cambio. El receptor se convierte así en sujeto revisado, con capacidad de agencia y, por lo tanto, equipado con la habilidad de responder ante la tragedia de los personajes (reflejo de tragedias reales) de una manera ética, sana y constructiva, pudiendo así imaginar la posibilidad de un mundo mejor y actuar en consecuencia.

3. Tragedia, responsabilidad y esperanza en el teatro de Hernández Garrido

Particularmente en el ciclo *Los esclavos* y, de forma aun más directa, en el díptico *Los restos*, la tragedia griega es el marco narrativo que Hernández Garrido escoge para representar una problemática actual dentro de un contexto de crítica social. Diana de Paco Serrano ha notado cómo nuestro autor “re-codifica” los rasgos tradicionales del mito griego para acomodar situaciones reales, contemporáneas, que inundan los medios de comunicación modernos, estableciendo así un nuevo método expresivo y crítico de esa realidad” (“Los ‘restos’” 219-22). En mi estudio me interesa investigar cómo el autor “re-codifica” estos rasgos del mito no sólo para encontrar nuevos métodos de expresión crítica sino también para cuestionar aspectos esenciales de la tragedia –como el del héroe abocado a un destino inamovible, por ejemplo– e

incitar a un cambio, asumiendo una nueva visión de la tragedia. De Paco Serrano también observa que Hernández Garrido incorpora en su obra las innovaciones de autores “como Artaud, Beckett, Genet, Fassbinder, Heiner Müller o Thomas Bernhard” sin abandonar las aportaciones de “textos clásicos relacionados con los autores griegos, Calderón o Shakespeare” (*La tragedia* 310). Mi análisis desarrolla la línea de trabajos como el de Ragué Arias, quien cuestiona cómo y hasta qué punto los nuevos métodos expresivos o “lenguajes teatrales” de autores como Hernández Garrido o su coetáneo, Juan Mayorga, pueden aportar “estrategias de simbolización de posturas filosóficas que pretendan conocer más profundamente nuestro mundo, que contribuyan a mejorarlo” (11). La autora se atreve a imaginar un lenguaje teatral capaz de comunicarse con “la búsqueda de [una] utopía social” (11). Según la estudiosa, el mismo Juan Mayorga insiste en que el teatro ha de aportar una perspectiva esperanzadora como objetivo primordial: el de crear “zonas dialectales de resistencia” que delimiten y ofrezcan nuevas alternativas de interpretación y decodificación de nuestra realidad (11).

Siguiendo una línea crítica de discernimiento de una realidad que nos aturde—guerras, xenofobia, violencia doméstica, hambre, SIDA—y apoyándome en una re- contextualización del teatro alternativo del siglo XXI, mi trabajo intentará explicar cómo Hernández Garrido logra reconstruir una realidad social desintegrada a través de la manipulación estética y lingüística de la narrativa trágica. Mi estudio del teatro de este autor se propone hacer ver que, mediante este proceso re-constructivo, el dramaturgo dirige la tragedia más allá de sus convenciones clásicas, conduciéndola hacia un final esperanzador de toma de conciencia y responsabilidad que se pudiera traducir en acción social.

Diana de Paco Serrano, citando a Luis Gil, explica cómo detrás de la manipulación y “recreación” de las tragedias griegas hay siempre una intención estética determinada y una

“necesidad [por parte del autor] de comunicación de determinados significados:”

Estas formas de ‘recreación’ se basan en una serie de “actos de toma de postura” ... que se resumen en ‘integración’ o “incorporación en la nueva creación de todos los aspectos del mito ya descubiertos en versiones precedentes”; ‘proyección’ o “desplazamiento a unas determinadas circunstancias temporales y espaciales en su determinación en el sistema de coordenadas axiológicas propio de una época dada,” y, finalmente, ‘enfrentamiento’ o “adopción de una postura crítica frente a los datos del mito, que los tergiversa o degrada desfigurando su sentido.” (*Mitos clásicos* 24)

Sin embargo, mi trabajo propone que, a través de su transformación, en lugar de “de-gradarlo” Hernández Garrido lo “re-gradada,” es decir, le otorga un nuevo orden (formal y temático) y hace al lector/espectador partícipe indiscutible de la labor de re-construcción del significado de este nuevo orden. Tal re-construcción entraña una lucha con el texto que se asemeja a la lucha que los mismos personajes mantienen dentro del texto dramático, la cual incluso se puede extrapolar a la lucha diaria del lector/espectador por entender y dar sentido a la sociedad en la que vive. La complicidad entre texto, personajes y lector/espectador que la “re-gradación” del mito facilita trasciende la simple denuncia del horror que nos rodea y apela de forma ineludible a la lucha por los derechos más fundamentales del ser humano y al despertar de la apatía generalizada que contagia nuestra sociedad. Así lo afirma el mismo autor en la introducción a *Si un día me olvidaras*:

Hay que luchar para detener el horror, aquí y ahora, en todo lugar y para siempre. Erradicar el horror de cualquier lugar del Universo. Luchar por un futuro donde la dignidad de la persona no se ponga en tela de juicio. La utopía no existe, pero no

podemos abandonarnos a la indiferencia. (65)

La tragedia clásica, como ya hemos señalado, debía constar de un héroe enfrentado a su destino. Aunque este héroe se exaltaba por rebelarse contra los hados, finalmente sucumbía al dictado de las deidades divinas al cometer un error (*hamartía*), voluntario o involuntario, debido a su desmesura o *hybris*. Omar García-Obregón ha advertido que, para Buero Vallejo y Sastre, el concepto de tragedia en el teatro español “se ha distorsionado a través de la historia teatral” (90). De hecho, en España y según este crítico, la “creación de un nuevo género, ‘la comedia’ en el Siglo de Oro, desplazó aún más la tragedia clásica,” la cual sólo “dio algunas muestras de redención en el siglo XVIII” (90). Pajón Mecloy también ha notado que a juicio de Buero Vallejo “las tragedias son, en esencia, expresiones de ‘la fe que duda’ ... El escritor trágico ... plantea una y otra vez el enigma del mundo y de su dolor precisamente porque lo cree enigma— cifra poseedora de significado—y no amargo azar” (34-35). El re-planteamiento de la tragedia como “enigma del mundo y de su dolor” es el que, a mi entender, Raúl Hernández Garrido intenta demostrar en su teatro, como el mismo autor ha discutido en *Los esclavos*, en donde afirma que el tratamiento de la escritura y la representación teatral exige:

... que nadie salga indemne de la representación. Que los que han entrado como simples espectadores no abandonen la sala tal como han entrado, sino que cierto cambio llegue a operarse en ellos. Que se conviertan en receptores del Sacrificio que ante ellos tiene lugar, que dejen de pensar en actores, en máscaras, y en ellos se llegue a operar cierto misterio. (432-33)

El “misterio” del acto teatral y, más concretamente, de la tragedia equivaldría al “enigma” que propone Buero y, el encuentro con “el horror” que Raúl Hernández Garrido describe como “posición extrema,” límite o “de mayor grado de desnudez [e] indefensión” del personaje, no

lleva a otro lugar sino al reconocimiento, o *anagnórisis*, por parte del receptor de la realidad personal y a la posibilidad de cambio que no puede darse sin esta condición (*Los esclavos* 432).

La mayoría de los críticos que se han ocupado de la obra teatral de Hernández Garrido la caracterizan como innovadora, de fuerte lirismo y vanguardista.¹⁷ El autor se sale de los parámetros tradicionales del género dramático en su empleo del tiempo, la acción y el espacio, haciendo uso de escenas paralelas, con personajes idénticos, que se desarrollan simultáneamente y que muestran conflictos diferentes, en lugares y tiempos diferentes, como ocurre por ejemplo en *Los engranajes*. Hernández Garrido manipula el lenguaje de la misma manera que baraja el esqueleto argumental de los mitos y las tragedias. En consecuencia, aquí a su vez propongo un análisis de las técnicas que el dramaturgo emplea para introducir el caos (o sentimiento de disolución de la conciencia), entre las que se encuentran, por ejemplo: la carencia de acotaciones, los diálogos introducidos por personajes no especificados, la distorsión del discurso, la mezcla de narración y diálogo, la incorporación de la poesía, la intercalación de secuencias cinematográficas en el texto, el uso de un ambiente onírico que contamina de irrealidad escenas realistas, la vuelta, aunque caóticamente reinventada, a la estructura trágica aristotélica (prólogo, episodio, éxodo y coral, párodos y estásimos) y la falta de desenlace progresivo de la historia: saltos del pasado al presente y al futuro sin aviso previo.

Propongo que la fracturación formal y argumental de los textos de Hernández Garrido emula así la fractura interior a la que se hallan sometidos sus personajes. En su aproximación a dicha fragmentación, formal y argumental, el lector/receptor de la obra descubre tanto su implicación en dicha tragedia como su consiguiente responsabilidad hacia “el otro” que ésta le desvela en su desarrollo y desenlace final. Es importante matizar aquí hasta qué punto el teatro y, más específicamente, la tragedia, puede servir como catalizador o impulsor, dentro de la

¹⁷ Ver de Paco Serrano (*La tragedia* 310).

sociedad en la que vivimos, de una responsabilidad hacia “el otro” que se pudiera traducir en acción social. Aquí coincido con la afirmación de Diana de Paco Serrano cuando afirma que:

... en el teatro se descubre el esfuerzo por representar la conciencia, incluso en contra de sus propias leyes y se busca hacer del escenario un espacio de la interioridad humana donde tengan cabida sueños, fantasías, espectros y alucinaciones ... el teatro [entre otras disciplinas] es un género privilegiado porque presenta la pulsión primera *éros-thánatos*, por ser lugar de expresión del dolor y propiciar un contexto en el que se produzca la catarsis, según la interpretación de la poética de Aristóteles. (*La tragedia* 24-25)

Mi trabajo sugiere que el teatro de Raúl Hernández Garrido ofrece un espacio de representación de la conciencia humana enfrentada al dolor de vivir en sociedad. En ese espacio el lector/espectador puede sentir “la interpelación” del otro, conforme apunta Levinas en relación a su ética de la responsabilidad social (*Totality* 69). El lector/espectador puede asimismo escuchar y responder “a la llamada que el Otro me hace a mí y yo a él.”¹⁸

En efecto, se trata de mostrar no sólo cuáles son las nuevas técnicas de expresión formal que propone el teatro de Hernández Garrido sino también cómo se utilizan y con qué propósito (por ejemplo, propulsar una participación activa del lector/espectador en el proceso creativo). La innovación a nivel formal/estético parece tener el mismo objetivo que la innovación a nivel argumental: fomentar un diálogo libre entre el texto/espectáculo y el lector/público con vistas a crear un nuevo entendimiento que no reproduzca las convenciones consagradas y estimule el espíritu crítico del receptor, conforme apunta el mismo autor en *Los esclavos*:

Se le pide mucho al espectador en este nuevo teatro. Que se enfrente de forma

¹⁸ La expresión “the address the Other makes to me and I make to the Other” procede del trabajo que Davis dedica a Levinas (47).

activa a obras que le requieren como punto esencial en la organización del discurso, así como que se exponga a eso real, a ese punto de ignición que él debe reconocer en su experiencia. (433)

Mi trabajo es una indagación sobre lo que García Obregón llama, parafraseando a Buero Vallejo, la estética de la contemplación activa. Mediante esta expresión el crítico hace referencia al “[juego] con los signos simultáneos” que lleva a que la tragedia se preste “a un juego de dobles interpretaciones” cuya consecuencia es que “la realidad es presentada no ya como una fotografía de un referente en concreto, sino como una hipótesis factible. Es así que el texto, a través de los signos que moviliza el espectáculo que se propone, a veces reserva una dimensión didáctica [...] abierta al espectador” (58). García-Obregón entiende convincentemente esta dimensión didáctica (resultante de una contemplación activa del lector/espectador) como una respuesta del teatro de Buero y Sastre a la parálisis impuesta por el Estado y la censura de la época franquista.

Es precisamente esa dimensión didáctica apuntada por García Obregón la que el teatro de Hernández Garrido comparte con el de sus predecesores si bien dentro de un contexto social distinto: el del consumismo de las sociedades post-modernas, cuyo extremismo tiende a formar sujetos/receptores pasivos, sin capacidad de agencia propia, aturdidos y paralizados por lo que aparentemente se presenta como libertad consuntiva cuando en realidad se trata de un seductiva maniobra del capitalismo de la era informática que termina engulléndolos y convirtiéndolos en objetos desechables.

Como el teatro de Buero y Sastre, el de Hernández Garrido se enmarca en la tragedia recodificada según los parámetros arriba definidos. La diferencia entre los dos se relaciona con el nivel de participación requerido en lo que García-Obregón entiende por “contemplación activa.” Las obras de Hernández Garrido exigen más del lector/espectador que las de Buero Vallejo y

Sastre porque, como explica el propio autor, sus dramas también requieren al lector como “punto esencial en la organización del discurso” lo cual no es el caso en el teatro realista de los dramaturgos de posguerra. El teatro de Buero y Sastre es más accesible ya que no nos exige mayor labor para comprender el argumento o el conflicto planteado. El trabajo o “contemplación activa” que el teatro de Buero y Sastre demanda se encuentra en el nivel temático, en donde los signos se prestan “a un juego de dobles interpretaciones,” y no en el nivel formal, esto es, en la manera en la que se estructura el argumento mismo.

En mi trabajo demuestro que tanto en *Los engranajes* como en las otras tres piezas del ciclo *Los esclavos*, la participación se requiere tanto en el nivel argumental como en el temático. Por lo mismo, antes de poder realizar el análisis del tema, el lector/espectador ha de reflexionar, preguntándose qué es lo que la obra dice, cuál es el conflicto que plantea y, para lograrlo, ha de participar en la re-organización del discurso. Al receptor se le asigna mayor dosis de participación, invitándolo a llevar a cabo al arduo trabajo de transformar la historia estructuralmente fragmentada en una versión coherente. Así éste se ha de hacer responsable tanto de su re-construcción como de su posterior interpretación. Tan compleja labor equivale al procesamiento del trauma (la tragedia) en tanto pre-requisito para la toma de conciencia conducente a la superación de la alienación, la parálisis y el dolor que éste ocasiona, posibilitando la esperanza de futuro que dicha superación alberga. Las múltiples posibilidades de interpretación que ofrecen las tragedias de Hernández Garrido dependen de la “inteligibilidad” del lector/espectador. Según el autor: “[las] incoherencias [y] anomalías estructurales ... provocan en el espectador el extrañamiento frente al discurso de la obra, que sólo puede alcanzar un sentido a través de la inteligibilidad del que se sitúa en posición de lector” (*Los esclavos* 434). Estas incoherencias, de carácter brechtiano, no sólo des-familiarizan

al lector/espectador sino que, a mi parecer, también abren una “dimensión didáctica.” El didacticismo de Hernández Garrido ya estaba presente en el teatro de sus predecesores pero en el suyo es fruto de un doble esfuerzo activo de comprensión por parte del receptor, doble esfuerzo que ante todo depende de la manera en la que pueda resolver tales “anormalidades estructurales” y luego en el modo en el que logre interpretar el mensaje simbólico que su resolución encierra u oculta. Así, la dimensión didáctica se sitúa más en el campo de los significados creados que en el de los significados morales, los cuales en Hernández Garrido tienen un valor relativo y no un valor cristiano secularizado, como es el caso en las tragedias de Buero, según ha demostrado la estudiosa Irene Mizrahi (*Resentimiento y moral*). Las tragedias de nuestro autor se acercan más al “pesimismo de fortaleza” que Nietzsche propone en el sentido de que la catarsis que proviene del procesamiento del trauma es suficiente para poder mirar hacia el futuro pero no para poner fin a la lucha vital y a los errores del individuo. En Buero, mediante el reconocimiento de su realidad, el individuo llega a recuperar su identidad e incluso a “domeñar” (término de Buero) su destino. En las tragedias de Hernández Garrido, los personajes no “domeñan” su destino –que puede resultar inmodificable– sino que lo asumen para así poder reconectar su fragmentado ser con su circunstancia, recuperando su integridad como seres humanos. Raúl Hernández Garrido afirma que, aunque los personajes de sus obras no son capaces de evitar la tragedia, o bien por decisiones que toman deliberadamente o bien por circunstancias ajenas a ellos, estos luchan activamente, ejemplarizando un estar vivo en medio del caos de las dificultades diarias a las que se enfrentan. Esta lucha es la que da significado a su existencia. Tal y como afirma el dramaturgo:

Pese a todo eso, a que esté fijado el destino y a que los personajes no se puedan salir de él, lo importante es su lucha. Es decir, esto no se puede cambiar, pero los

personajes no por ello son pasivos. Van a intentar cambiar su situación y tienen una intención clara de cambiarla. (“El séptimo” 17-18)

En las obras de nuestro autor se hace necesaria la resistencia y la experimentación del destino trágico por todos aquellos involucrados en el proceso teatral para así “liberar” [al receptor] “de su ceguera” y poder mirar hacia la posibilidad que ofrece un futuro distinto al experimentado. En palabras de García-Obregón: “Es el espectador el que viene a componer la pieza y su fin, sin que el autor la haya cerrado. Es aquí donde radica la posible esperanza de cambio aun ante la tragedia” (104). Y es así como, según escribe Buero Vallejo se intenta:

restituir en la mentalidad común la verdad de que la tragedia es un género abierto y no cerrado, que trata de estimular las fuerzas del hombre y no sus debilidades; que no firma nada concluyente en cuanto a las humanas limitaciones, sino que propone el encuentro con aquellas verdades o, al menos aquéllas búsquedas que podrían acaso, liberarnos de nuestras cegueras. (*El futuro* 78)

Gran parte de la creación de Hernández Garrido está arraigada en un obvio conocimiento y gusto por la tragedia griega y los mitos clásicos, principalmente los desarrollados por los tres dramaturgos atenienses: Esquilo, Sófocles y Eurípides. Este antojo por la tragedia griega va acompañado por una necesidad personal y artística de compromiso social no sólo con la actualidad española sino con una situación global/internacional que, según él, nos atañe a todos (Henríquez 17). El mito en sí ofrece al autor “la esencia de los ejes dramáticos” para llegar a desentrañar los conflictos individuales de los personajes que, en realidad, son representaciones o espejo simbólico de una realidad social contemporánea: “A mí lo que me interesa en todo lo narrativo,” afirma nuestro autor, “incluyendo el teatro, es la incidencia que tiene lo general y lo universal en lo más individual, en el centro de cada uno, de cada persona ... veo cuáles son las

esencias de los ejes dramáticos de ese mito, y cómo esas esencias se juegan realmente en la realidad, en lo contemporáneo” (Henríquez 16).

Estas incidencias entre lo que el dramaturgo llama las “esencias de los ejes dramáticos del mito” y lo personal, los puntos de encuentro entre lo universal y lo individual, provocan una concienciación en el lector/espectador sobre la realidad que éste habita. El texto/espectáculo se convierte en espejo de nuestra contemporaneidad, en el que la imagen (realidad) y el reflejo de ésta (texto/espectáculo) dialogan gracias a su similitud simbólica aunque difieren en su forma. Las obras de Hernández Garrido critican la sociedad actual no a través de un calco directo de ésta, sino a través de un diálogo con la tragedia que culmina en el enriquecimiento y la renovación, según también propone Bakhtin cuando escribe sobre la relación entre la obra y el mundo representado en ella:

The work and world represented in it enter the real world and enrich it, and the real world enters the work and its world as part of the process of its creation, as well as part of its subsequent life, in a continual renewing of the work through the creative perception of listeners and readers. (254)

La distorsión formal y argumental que nuestro dramaturgo hace de los mitos clásicos enfatiza el anteriormente mencionado carácter enigmático de éstos, fomentando esa “percepción creativa” a la que se refiere Bakhtin al estimular el deseo de entendimiento entre lector/espectador y texto/espectáculo. Tanto el texto como el espectáculo se convierten en territorios explorables o, en palabras de Mayorga cuando habla del drama, en “zon[as] dialectal[es]” donde convergen y dialogan la realidad presente del autor y su público y la realidad de la tragedia o el mito representado en ella.¹⁹ Al mismo tiempo, al entablarse nuevas vías de comunicación entre ambos

¹⁹ La opinión de Mayorga con respecto a las posibilidades del texto teatral se encuentra en el artículo de Ragué Arias “El universo referencial del teatro” 1-12.

comienzan a reconocerse y a redimirse algunas de las lacras individuales y sociales que conciernen tanto al autor como al lector/espectador.²⁰

En la mayoría de las ocasiones, los protagonistas de Hernández Garrido son figuras marginales: mujeres, menores de edad, emigrantes desplazados o desaparecidos en conflictos bélicos.²¹ Como veremos, a estos personajes que generalmente carecen de voz propia en nuestra sociedad se les otorga una voz que los convierte en mensajeros de verdades duras e impactantes. Sus revelaciones posibilitan una crítica de la humanidad en su conjunto y de los valores tradicionales como el honor familiar o la identidad nacional sobre los que se fundamentan las sociedades occidentales de nuestro tiempo. La incorporación de estas nuevas voces, las de estos “desechables,” en los textos dramáticos estudiados podría representar la centralidad de la ética y las múltiples posibilidades que el diálogo y el entendimiento entre diferentes grupos sociales ofrecen en un mundo atestado de problemas que parecen carecer de solución.²² Dicho diálogo sería capaz de crear lo que Enrique Pajón Mecloy ha llamado “vínculos de relación entre la conciencia ajena y la conciencia propia” (“Bueno Vallejo” 183). El diálogo es una manera de re-

²⁰ En este trabajo he elegido centrarme principalmente en el análisis de *Los engranajes* porque esta obra ilustra magistralmente tanto la re-definición, o re-codificación, que nuestro autor hace de los elementos esenciales de la tragedia clásica y, en específico, la resistencia del héroe abocado a un destino inamovible, como el cuestionamiento de la construcción y el desenlace del destino que ésta representa. Mi trabajo explora tanto las modificaciones formales, estéticas y de carácter argumental que este autor hace en *Los engranajes* como los múltiples objetivos de dichas modificaciones o metamorfosis en ésta y en las tres obras restantes que forman parte del ciclo *Los esclavos*.

²¹ Estos personajes se ocupan de revelar verdades que otros no quieren ver o escuchar. En *Los engranajes* este personaje estaría incorporado tanto por “el encuestador” como por la misma protagonista, Nina. En *Los malditos* “el sargento” y “Carnit,” ambos guerrilleros disidentes, podrían llevar a cabo esta función, al igual que “el niño.” En *Los restos: Agamenón vuelve a casa*, tanto “el vagabundo,” padre de Electra, como la misma Electra representarían la voz de la sabiduría o la conciencia y en *Los restos Fedra*, la misma heroína, Fedra, emigrante desplazada a tierras extrañas, desvelaría esas verdades que nadie quiere reconocer.

²² De nuevo las palabras de Jaúregui sobre el cine de Gaviria pueden aplicarse también a los textos de Hernández Garrido: “El trabajo de Gaviria estaría promoviendo un tipo de representación donde “el desecho humano” ocuparía momentáneamente un lugar hegemónico y reinstalaría la centralidad de la ética mediante una ‘mirada-encuentro’” (389). Los personajes de las obras de Garrido, a mi juicio, sirven un propósito similar, el de sacar al receptor del universo egocéntrico en el que nuestras sociedades contemporáneas, centradas en el consumismo y el individualismo, le sumen.

crear el mundo desde una ética donde la resistencia, la concienciación, el enfrentamiento a los problemas y la aceptación de la responsabilidad individual y colectiva representan la esperanza dentro de la tragedia.

En el teatro de Raúl Hernández Garrido hallamos personajes que reflejan la sociedad en la que vivimos en el sentido de que en la nuestra no existen héroes que hagan justicia a través de la venganza personal ni divinidades que persigan y/o perdonen las acciones de éstos. Según De Paco Serrano:

Los personajes de Raúl Hernández caen finalmente en un nihilismo existencial del que ninguna esperanza los puede salvar. La imposibilidad de cumplirse el mito les impide vivir con el orgullo del acto doloroso realizado con justicia y por lo tanto no son capaces de finalizar su drama con la satisfacción de la venganza merecida.

(La tragedia 324)

En contraste con la interpretación de de Paco Serrano, mi trabajo propone que la lucha de los personajes ante sus circunstancias (creadas por otros o por ellos mismos) no denota solamente su “nihilismo” o la pérdida de su orgullo personal sino que también es expresión de su supervivencia y, por lo tanto, se convierte en afirmación de su dignidad perdida. La venganza en los textos de Hernández Garrido es símbolo de la debilidad y resultado del trauma de los personajes y aunque en ocasiones esta venganza produce un sentimiento de satisfacción personal en los protagonistas de sus obras, dicho sentimiento indica un auto-engaño o mecanismo de autodefensa que éstos utilizan para enfrentarse a las circunstancias adversas que padecen.

El autor no sólo muestra el carácter decadente y fragmentado de la sociedad en la que vivimos a través de la de-construcción y re-construcción estética y lingüística de los mitos y tragedias griegas sino que también incita al lector/espectador a que se concencie de la tragedia

que le ha tocado vivir y se comprometa, de forma activa, a entender en lugar de juzgar, los posibles sentidos lingüísticos y simbólicos de ésta y a cambiar su actitud ante ella. La fuerza de la tragedia reside, según Buero Vallejo, no ya tanto en la purificación catártica de las acciones del lector/espectador sino en “[la provocación de un] imperioso deseo de laborar a favor de nuestros semejantes y contra los dolores o problemas que la obra presenta” (*Obra completa I* 637). En este sentido Raúl Hernández Garrido comparte la visión de Buero sobre la tragedia. La representación de la persistencia del ser humano ante su desdicha y su empeño por establecer “vínculos de relación” con el prójimo, son características ejemplares en los personajes de las obras de nuestro autor. Estas características animan al lector/espectador a luchar por entender las tragedias ajenas al igual que las propias y a laborar a favor de sus semejantes.²³

²³ Sin embargo, en las obras de nuestro autor no aparecen personajes que funcionan como “personaje-conciencia,” término acuñado por Ricardo Doménech y desarrollado por Mizrahi en sus respectivos estudios sobre Buero Vallejo. Los “personajes-conciencia” de Buero Vallejo tratan de guiar a los otros personajes y al mismo tiempo intentan transmitir un mensaje ético al público mediante el juicio que elaboran al observar o participar en las acciones de los protagonistas que aparecen cegados por prejuicios o convenciones sociales de los que no han sido capaces de liberarse. Por haber accedido a un más alto nivel de conciencia, los “personajes-conciencia” de Buero parecen seres “autónomos” y moralmente “superiores” que tratan de ayudar a los demás, elevándolos al mismo plano de conciencia que ellos han adquirido. En las obras de Garrido no se da este binomio superior-inferior en el sentido moral. En efecto, a nuestro autor se pueden aplicar las palabras de Anne Irene Caldwell sobre la obra de Luce Irigaray: “Such a position rejects the metaphysical and liberal understanding of order and subjectivity as founded in the identity of a transcendental principle, or of a subject fully autonomous and present-to-itself. The post-metaphysical position not only argues against this autonomy, but insists that the subject, constituted only by the relation to the other, is responsible to others” (4).

4. *Los engranajes*: breve introducción

En su crítica sobre el estreno de *Los engranajes* en la Sala Pradillo de Madrid en el año 2000 publicada en *Los esclavos*, Enrique Centeno explica cómo Hernández Garrido “quiso indagar ... sobre la sociedad y los personajes que hicieron posible algo tan aparentemente inconcebible.” Ese “algo” hace referencia a la noticia de la práctica del canibalismo en la Rusia Post-Perestroika por parte de una pareja que, el día después de asesinar a un amigo de ambos, descuartizó su cuerpo y se lo comió. Según Centeno “de lo que se trata es de analizar elementos tan complejos como la justicia, el amor, la desesperación, la maternidad frustrada, la necesidad, la niñez y la pubertad de una muchacha: una reflexión sobre la vida humana, en suma” (277).

En *Los engranajes*, Miguel, uno de los personajes principales, trabaja en una fábrica y se encarga de mantener el fuego constante de una máquina. Su esposa, Nina, es veinte años más joven que él, de padre “desconocido” y abandonada por su madre en un internado religioso desde pequeña. El lector/espectador sigue la vida de Nina que no se desarrolla de manera lineal sino a saltos entre presente, pasado y futuro. A medida que la obra avanza, se descubren las heridas o el trauma de Nina: la ausencia del padre y de la madre, la disciplina infernal y sacrílega del orfanato, un aborto forzado, la insatisfacción de su matrimonio con Miguel, el abuso físico y psíquico al que se somete a manos de su propia madre y de su esposo, su relación ilícita con Sergio—aprendiz de Miguel—y otras múltiples experiencias personales que la conducen a la venganza fatídica del final de la obra: el asesinato de Sergio y la posterior consumición del cuerpo de éste por Nina, su madre y una multitud.

En esta obra, las conexiones con el mito y la tragedia clásica se descubren entre líneas puesto que se encuentran allí de manera sutilmente trabajada: no existe prácticamente ninguna referencia directa a nombres clásicos. Sin embargo, un estudio en profundidad de su argumento y

de las relaciones entre los protagonistas principales de la obra nos revela que el conflicto que desemboca en tragedia moderna podría evocar muchos otros conflictos trágicos. Como veremos, las múltiples referencias tanto a las relaciones prohibidas como a la ceguera de los personajes recuerdan al mito de Edipo y a las tragedias de Sófocles.²⁴ El trabajo de Miguel en lo que parece ser una empresa de fundición de acero, rememora el trabajo de Hefesto en su fragua²⁵ y el despedazamiento de Sergio (amante de Nina) como desenlace final de la tragedia evoca otros finales trágicos similares como el de *Las Bacantes* de Eurípides, el drama *Tito Andrónico* de Shakespeare o el *Woyzeck* de Büchner.

En *Las Bacantes*, por ejemplo, contemplamos el desarrollo de una tragedia donde el dios Dionisio, en forma humana, llega a Tebas, Grecia, para demandar culto a su deidad, tal y como lo ha hecho en el resto de Persia, Arabia y Asia Menor. Sin embargo, el rey Penteo se opone a dicha veneración mientras que las mujeres de la casa del rey, entre ellas la madre de Penteo, Agave, transformadas por el éxtasis dionisiaco, se dirigen a las montañas para celebrar las fiestas del dios. El rey, enloquecido por el encanto de Dionisio, se viste de mujer y se echa al monte donde su madre lo mata y lo destroza con sus propias manos, como parte del ritual dionisiaco, pensando que se trata de un león. Agave vuelve a Tebas alardeando de su trofeo: la cabeza de Penteo clavada en una lanza. Al final de la obra, Agave, ayudada por su padre el anciano Cadmo,

²⁴ El mito cuenta que el oráculo de Delfos determinó que Edipo, rey de Tebas e hijo de Layo y de Yocasta, mataría a su madre y desposaría a su misma madre. Edipo intenta huir del destino que se le ha impuesto pero finalmente sucumbe, sin saberlo, a él. Como consecuencia, Edipo se arranca los ojos para no ver la vergüenza de su realidad. El mito de Edipo fue desarrollado por Sófocles en tres obras trágicas: *Edipo Rey*, *Edipo en Colona* y *Antígona*.

²⁵ El mito de Hefesto (o Vulcano) aparece primero en Homero en *La Ilíada* y más tarde en Hesíodo (Grimal 336). La leyenda cuenta que Hera expulsó a su hijo del Olimpo debido a su fealdad, ya que nació inválido y deforme de un pie. El cuerpo de Hefesto cayó al mar donde lo recogieron Tetis y Eurínome. A medida que creció, Hefesto se dedicó a la artesanía del hierro y en su fragua, que se dice estaba bajo el río Etna, fabricó preciosas joyas de orfebrería, cetros y escudos para diversos héroes clásicos, entre ellos, Agamenón. Hefesto se vengó de su madre, creando un trono donde ésta se sentara y no pudiera levantarse jamás. Se casó con Afrodita, la diosa del amor, quien le fue infiel con Ares, también hijo de Zeus y Hera. Para vengarse, Hefesto fabricó unas cadenas que colocó en la cama donde Afrodita y Ares iban a yacer. Cuando éstos consumaron su amor, las cadenas atraparon a los amantes en su lecho de amor, mostrando la vergüenza de su adulterio a todos los dioses.

vuelve en sí y se da cuenta de su crimen (Eurípides 493).

El despedazamiento de Sergio en *Los engranajes* se asemeja al de Penteo por su propia madre en *Las Bacantes*. Si bien en la obra clásica el héroe y su acción ética (su negación a rendir culto a una dios desconocido) debían ser (según la *Poética* de Aristóteles) el centro de atención y el modelo a imitar por parte del espectador, en la tragedia moderna de *Los engranajes* el foco de atención se desplaza hacia otros. Tanto Nina (la asesina que despedaza a su amante Sergio) como el resto de los personajes, instituciones y valores representados en la obra (y que conducen a la protagonista a perpetrar su terrible crimen) se convierten en el punto de mira del lector/espectador. Lejos de hacer una traslación simplista de una tragedia o mito clásico específicos, podríamos decir que en *Los engranajes* Hernández Garrido evoca la tragedia de Agave a través de la tragedia de Nina. Nuestro autor otorga la importancia merecida al sufrimiento de la mujer asesina, esto es, desde una concepción moderna de la tragedia donde, como ya hemos especificado, al receptor se le pide *atender a* y *entender* el trauma del otro.

En *Tito Andrónico*, una de las primeras obras del Shakespeare escrita en 1593, se relatan las atroces matanzas que el protagonista, un general romano, lleva a cabo después de volver victorioso de la guerra contra los godos. Tito Andrónico rapta a la reina de los godos, Tamora, y a dos de sus hijos, Demetrius y Chiron. Como venganza a su rapto y a la muerte de otro de sus hijos, Alarbus, a manos de Tito Andrónico, Tamora comienza a instigar hechos atroces en contra de éste, entre ellos, manda cortar la lengua y las manos de Lavinia, la hija de Tito, y más tarde ordena su muerte. Al final del drama, Tito Andrónico manda decapitar a los hijos de Tamora, como venganza a la decapitación de sus propios hijos, y le sirve sus cabezas preparadas como manjar exquisito que ella misma consume. En este caso, y dentro de la ya susodicha concepción moderna de la tragedia, ambos dramas (*Tito Andrónico* y *Los engranajes*) exhiben las pasiones

destructivas de sus personajes, las cuales desencadenan una similar e imparable violencia que termina en atroz acto de canibalismo.

Hernández Garrido ha expresado la profunda deuda que *Los engranajes* (y su teatro en general) le debe a *Woyzeck*, obra de carácter incompleto y publicada tras la muerte de su autor Georg Büchner, en 1836. *Woyzeck* está inspirada, al igual que *Los engranajes*, en una noticia de sucesos, el caso de Johan Christian Woyzeck en 1821 quien en un arrebato de celos (que más tarde fue justificado por sus médicos como resultado de una patología de paranoia esquizofrénica) acuchilló a su mujer, Woost. Esta noticia, la cual marcó por primera vez en la historia judicial alemana la defensa de un criminal por motivos de locura, fue llevada al teatro a manos de Büchner en 1836 (aunque no se representó hasta 1914) y a la ópera “Wozzek” por Alban Berg en 1925.²⁶ También se han dado algunas versiones cinematográficas basadas en el mismo caso por distintos directores, entre ellos Werner Herzog (1979), János Szász (1994) y Francis Annan Burton (2009). El mismo Garrido ha dedicado a la versión de Büchner varios ensayos donde explica el carácter vanguardista de un texto que apareció en la época del romanticismo alemán pero que, según él, se adelantó a su tiempo debido al carácter innovador de su escritura.²⁷

Tal y como ocurre en *Los engranajes*, la obra de Büchner, según Hernández Garrido, “pone en tela de juicio hasta qué punto el hombre es responsable de sus actos o éstos son simplemente una respuesta instintiva a una serie de condicionantes” (“*Woyzeck*: texto” 2). Además, nuestro autor indica cómo la narrativa de la obra de Büchner entraría dentro de lo que él denomina una narrativa fragmentada que se puede aplicar tanto a *Los engranajes* como al resto de sus textos dramáticos: “Un encuentro en el que necesariamente nos sometemos a la

²⁶ Para más información sobre esta ópera visitar la página de internet *Solomon's music*, 3 marzo 2011, <<http://solomonsmusic.net/wozzeck.htm>>.

experiencia del desmembramiento de la obra, a la experiencia del relato convertido en cadáver” (“*Woyzeck*: texto” 10). Es más, en la obra de Büchner, según Hernández Garrido, el personaje se presenta como “patología” y se convierte en “objeto de investigación” por parte del autor:

Al protagonista, Woyzeck, no se le destaca ni por sus elevadas acciones, ni por sus “errores trágicos,” ni por su posición de destacada figura histórica. Ni siquiera, como otros personajes del romanticismo (movimiento que siempre suscitó el rechazo de Büchner) por la fuerza de la subjetividad de su personaje. Woycek es personaje en cuanto está afectado por una patología que le obliga a actuar como lo hace. (“*Woyzeck*: texto” 2)

Los personajes de *Los engranajes* (y los de los tres otros textos incluidos en *Los esclavos*), se nos presentan igualmente como “patologías” u “objetos de estudio de la mirada del autor” (2). Como tales, los personajes de *Los engranajes* (al igual que los de Büchner en *Woycek*) parecen reaccionar de manera imprevista más que actuar dentro de una trama determinada, debido a motivos que “sobrepasan ... su propia voluntad” (“*Woyzeck*: texto” 3).

Las acciones (o reacciones) de Nina en *Los engranajes* podrían también compararse a las de otras muchas mujeres de las tragedias griegas: Penélope, Medea, Fedra o Clitemnestra, mujeres relegadas al abandono forzado por unos esposos dedicados a la guerra, mujeres desplazadas por conflictos bélicos, engañadas y humilladas por las infidelidades de sus compañeros.²⁸ Nina, como veremos, se verá humillada no solamente por los hombres a los que

²⁸ Ver el estudio de Pilar Nieva de la Paz sobre la representación de Medea en el teatro español contemporáneo. Aunque las protagonistas de las obras de Hernández Garrido no están incluidas en el trabajo de Nieva, es posible entender las acciones de éstas teniendo en cuenta el contexto opresivo en el que se desenvuelven. Como apunta Nieva “la revisión de los dramas de estas cuatro protagonistas [Penélope, Medea, Fedra y Clitemnestra] coincide en comprender las razones que les llevaron al crimen, en sostener la legitimidad de su actuación violenta frente a unos hombres egoístas, insensibles, que reiteradamente las victimizaron. Tras esta intencionalidad autorial básica encontramos una motivación doble: la reivindicación feminista de la injusta situación de dependencia, abuso y traición respecto del varón padecida por éstas y otras muchas mujeres a lo largo de la historia, y un fondo moral relativizador que, desde una mentalidad absolutamente contemporánea, pretende subvertir la rígida moral trágica

ama, sino también por su propia madre y por las monjas que se ocupan de su cuidado. Lejos de hacer una traslación directa de los personajes míticos a los personajes de sus obras, Hernández Garrido hace que su público indague en la individualidad de los personajes representados y en su conducta que, en casi todas las ocasiones es una combinación de conductas míticas y también contemporáneas. Los “ejes dramáticos” del mito son así manipulados en *Los engranajes* dentro de su contexto actual y, particularmente, dentro del contexto de la anécdota que el propio autor leyó en el periódico.

Tanto el texto como el argumento de *Los engranajes* se presentan fracturados, es decir, la estructura textual de la obra, aunque dividida en dos actos bien diferenciados, no ofrece ninguna estabilidad en lo que se refiere a linealidad temporal, ubicación espacial o unidad de acción. Volviendo a la interpretación que Hernández Garrido hace del *Woyzeck* de Büchner y que se puede aplicar igualmente a *Los engranajes* y al resto de las obras analizadas en mi estudio, la fractura del texto exige del receptor una visión crítica que le otorgue “sentido:”

Hay en esa colección de fragmentos una aparente falta de propósito. El texto no está organizado en cuanto a sentido tutor, en cuanto a constelación de acciones y decisiones de los personajes que configuran un tema por parte del autor. El autor en sí se pone en cuestión al estar organizado el texto como pura acumulación. Hemos abandonado completamente la necesidad Aristotélica de una Moral en el relato. Los hechos suceden ante nuestros ojos con entera imparcialidad sin que haya un autor que nos proteja de ellos con su elaboración del texto y proporcione al espectador una visión organizada del mundo. Nos encontramos ante un nuevo concepto de texto como *no escrito*, que alcanza en la recepción su último sentido.

El lector/espectador es el que finalmente organiza el texto, reordena los

que divide al mundo en culpables e inocentes” (38).

fragmentos, valora los saltos lógicos en la trama y los personajes y le da un sentido final del cual el texto parece carecer. (6)

El texto se caracteriza por constantes saltos entre presente, pasado y futuro. Los personajes, a su vez, van forjando a través de la estructura del texto un argumento fotográfico, de escenas rápidas y brevísimas, con mínimas referencias didascálicas al tiempo o al lugar donde se realiza la acción.²⁹ El autor se sale de los parámetros clásicos del género dramático en su empleo de escenas paralelas, con personajes idénticos, las cuales se desarrollan simultáneamente y muestran conflictos diferentes en lugares y tiempos distintos. El argumento, por lo tanto, se convierte tal y como afirma el propio autor en “espacio de exploración” donde las situaciones se articulan “en torno a una interrogación” continua que el receptor ha de ir contestando a medida que va colocando y ordenando las piezas que configuran la estructura fragmentada del texto (*Incoherencia* 33).

Con respecto a la tensión entre tiempo y espacio en el teatro post-clásico con el que Hernández Garrido se siente involucrado, el autor indica la influencia de la técnica y los avances de la ciencia, y en concreto los de la mecánica cuántica a principios del siglo XX. Hernández Garrido no descarta las contribuciones del teatro clásico sino que de hecho se apoya en ellas para configurar un nuevo teatro que, en su fusión de lo antiguo con lo moderno o post-moderno, abra el espacio de “la posibilidad.” Sobre el espacio el autor reitera:

En Física el espacio ha dejado de ser algo absoluto, y debemos de considerar la

²⁹ Hernández Garrido, además de escritor de teatro es también guionista, director de cine y realizador de televisión. Su trabajo en los medios audiovisuales influencia su manera de escribir teatro y tanto el carácter fotográfico o cinematográfico de las escenas en sus obras dramáticas como la captura de lo esencial en la palabra y el diálogo en éstas se debe en gran manera a la cantidad de horas que ha pasado y pasa detrás de la cámara. Garrido realizó los guiones cinematográficos para los cortos *Dafne y el árbol* (1987), *Bajo la arena* (1992) y *Bajomonte* (1993). Entre sus largometrajes destacan *Escuadra hacia la muerte*, basado en la obra de teatro de Alfonso Sastre (2006) y *Antes de morir piensa en mí* (2009), inspirado en *Los engranajes*, obra de la que esta tesis se ocupa. Ha realizado para TVE gran cantidad de documentales para programas como Documentos TV, Informe Semanal, Testigo Directo y Noche Temática, entre otros.

velocidad del sistema de referencia en que medimos para saber cuál es la medida de cualquier distancia. Según estemos en un sistema u otro, podemos comprobar que las medidas difieren. Ya no existe un único espacio, sino diferentes espacios, según nosotros nos situemos en un sistema de referencia u otro. ... El espacio escénico ideal en la dramaturgia contemporánea, tal como preconizara Peter Brook es el espacio vacío. Un espacio ... que pese a su vacío material, está más lleno de posibilidades que nunca. (*Incoherencia* 21-22)

Si extrapolamos esta definición física del espacio a la relación del lector/espectador con el texto/espectáculo, podríamos especular que para poder apreciar y entender verdaderamente las circunstancias y las acciones de los personajes, el receptor de la obra debe, en todo momento, estar consciente de su “referencialidad” y de sus propias acciones o hechos con respecto a los que lee u observa. Aquí es donde, según mi entender, recae la responsabilidad del receptor, en esa concienciación derivada de su aproximación al “espacio” (las acciones) del “otro” siempre teniendo en cuenta su propio “espacio” (o las consecuencias de sus propias acciones). Acerca del tiempo en la dramaturgia contemporánea, Hernández Garrido escribe que alberga las mismas cualidades y posibilidades que la prosa contemporánea:

La continuidad temporal causal se rompe, y surgen tiempos asociativos (Proust), tiempos caóticos (Godard, Resnais), tiempos paradójicos (Borges) ... El tiempo ... ya no se mide de forma universal y absoluta, sino que también se ve modificado por el personaje y los rasgos citados relativos a éste. El pasado y el futuro, sin dejar de ser tiempo pasado o tiempo futuro, se pueden dar fuera del orden cronológico, entremezclarse y confundirse entre sí y entremezclarse y confundirse con el ahora. Hasta acabar siendo una amalgama de tiempos que

acaban estando vividos en presente. Ese tiempo, el presente, se convierte en el tiempo por excelencia, ya que es el de la vivencia personal del personaje. Un presente no objetivo, deformado por el estado del personaje. (*Incoherencia* 28)

Es por ello que la interpretación, o interpretaciones, del argumento de la obra están sometidas a la re-configuración específica (espacio-temporal) y personal que el receptor haga de éste. Debido a los múltiples silencios que ofrece la estructura textual, el argumento y la caracterización de los personajes en *Los engranajes*, el receptor sólo puede inferir o dotar de significado aquello que llegue a entender de la obra (tras una lectura minuciosa de la misma) ya que tanto el texto como el argumento se caracterizan por su resistencia a los intentos interpretativos del receptor.

En la lucha activa entre texto y receptor lo único que, a mi entender, parece constante es la responsabilidad del último hacia el primero. Esta responsabilidad deriva de la necesidad por parte del receptor de entender y actuar de manera consecuente ante los conflictos que, aunque con dificultad, ve representados en la obra y a los que ya han aludido otros críticos: la violencia, el trauma, la corrupción, el abandono familiar y la soledad del individuo que, directa o indirectamente, le atañen puesto que son espejo de una realidad social que habita.³⁰ “La escena,” tal y como apunta nuestro autor, “se convierte en un reflejo de lo que ocurre fuera de ella y el receptor de la obra asiste a la observación de su propia contemporaneidad” (“*Woyzcek*” 4).

³⁰ Virtudes Serrano apunta que la obra de Raúl Hernández Garrido “hace alarde de multitud de registros estéticos pero la variedad y la experimentación no son obstáculo para que en [ella] vierta profundos conflictos sobre el abuso de poder, la falta de identidad, el aislamiento de los seres [y] la hostilidad de las relaciones humanas” (*Teatro breve* 73). Diana de Paco Serrano también señala cómo el autor se ocupa en su producción de temas como “La violencia, el abuso del poder, la crisis contemporánea provocada por la falta de valores fundamentales y la hostilidad reinante.” (“El teatro breve” 19). La lectura que de Paco Serrano hace sobre una de las obras breves de Garrido, *Oscuridad en su furor*, puede aplicarse a *Los engranajes* y a gran parte de su producción teatral en lo que respecta al tratamiento de los temas escogidos en sus obras y su función de sensibilizar y alertar al receptor: “[*Oscuridad en su furor*] es [u]na historia breve, dura, desarrollada en un ambiente asfixiante en el que se muestra sin sentimentalismo hiperbólico un durísimo acto de violencia protagonizado, de nuevo, por unos personajes sacados del subsuelo que tan recurrentemente, como ya dijimos, aparecen en la obra de este autor. Una herida en la sensibilidad que los lectores-espectadores representantes, en definitiva, de lo que se hace y lo que no se hace en el mundo, quizá tengamos bien merecida” (“El teatro breve” 19).

Ante la realidad reflejada en el texto, el receptor tiene dos opciones: ignorar la apelación de los afectados por los problemas representados en la obra o sentirse aludido por ellos e involucrarse en la tarea de dar sentido a dicha apelación. Esta necesidad del receptor de atender a los conflictos del drama y actuar en consecuencia tiene, a mi parecer, un carácter ético de responsabilidad hacia “el otro” es decir, de responsabilidad hacia todos aquellos afectados por la violencia, la corrupción, el abandono familiar y la soledad.³¹ Es más, en mi lectura de *Los engranajes*, el compromiso del lector/espectador hacia “el otro” no sólo sugiere en el primero un reconocimiento lógico de los hechos perpetrados por los personajes y las circunstancias que podrían haberlos provocado. Dicho reconocimiento ofrecería la posibilidad de una relación moralmente jerárquica entre receptor y personajes. Es decir, el receptor enfrentado al horror de la violencia perpetrada por los personajes podría sentir rencor, ira, tristeza y/o indiferencia hacia éstos últimos y se posicionaría en un lugar superior a ellos, distanciándose y así evitando identificación alguna con unos seres aparentemente carentes de humanidad. La obligación o responsabilidad hacia “el otro” a la que *Los engranajes* alude está directamente ligada a la implicación directa del receptor en los hechos representados en la obra que a su vez son reflejo de hechos cotidianos de los que él mismo es testigo en su propia vida o a través de los medios de comunicación. El receptor, por lo tanto, no sólo contempla e intenta explicar lógicamente lo que ve representado sino que reconoce su participación en los hechos de los que él mismo se siente fuente de inspiración.³²

³¹ Jaúregui hace un comentario similar en su estudio sobre el cine de Gaviria: “El encuentro con el rostro según Levinas, rompe el paradigma egótico de la subjetividad racional cartesiana y el individualismo liberal, y genera una responsabilidad que podemos evadir, pero a la cual no nos podemos sustraer” (386). Es decir, “el rostro” que vemos reflejado en las obras de Garrido nos hace conscientes del lugar, privilegiado, que hemos usurpado al “otro” y de ahí mismo—de este reconocimiento—surge “el imperativo de la responsabilidad” (385).

³² Para una interpretación de la dimensión ética de la lectura, aplicada a la poesía del exilio, ver Barriales-Bouche.

En las tragedias de Hernández Garrido las líneas divisorias que pudieran existir entre lector/espectador y crítico pierden precisión ya que, ante la experiencia del relato convertido en “cadáver,” el hecho teatral exige de cualquier receptor una dedicación responsable, tanto intelectual como afectiva. Esta dedicación demanda a su vez una inmersión total en el texto, en lugar de un distanciamiento meramente analítico de éste. Una vez que el receptor ha otorgado de sentido lo carente de sentido o, en palabras del crítico Richard Kearney, después de que el receptor “hace presente lo ausente” en el texto entonces puede recibir los efectos catárticos de éste (63).

Muy lejos estamos ya de una narrativa trágica moralizante que invita al receptor a iniciar un análisis crítico y distanciado de ésta. Más lejos aún estamos de una narrativa trágica melodramática, de entretenimiento, cuyo efecto en el receptor resulta en una excesiva emotividad. El sinsentido textual y argumental al que el receptor se expone en las obras de Hernández Garrido exige una inmersión total del receptor en el texto para, de esta manera, experimentar su debida catarsis. En sí, la labor del receptor de dichas obras debe ser una de equilibrio entre la identificación o empatía aristotélica hacia el héroe y el distanciamiento intelectual de carácter brechtiano, el cual nos ayuda a interpretar lo oculto tras el dolor de los personajes. Dicho equilibrio debe resultar en catarsis y en acción. Una acción que desafíe la abulia y la complacencia de una sociedad cuya imaginación y cuya habilidad de pensar y actuar por sí misma han sido profundamente afectadas por el consumismo cultural. Dicho consumismo achica la capacidad intelectual de sus consumidores y paraliza tanto la posibilidad de agencia de éstos como su deseo de resolver los problemas que aquejan al ser humano.³³

³³ Tal y como Horkheimer y Adorno afirman sobre la cultura de masas: “The withering of imagination and spontaneity in the consumer of culture today need not be traced back to psychological mechanisms. The products themselves ... cripple those faculties through the objective makeup. They are so constructed that their adequate comprehension requires a quick, observant, knowledgeable cast of mind but positively debar the spectator from

En las páginas siguientes propongo una versión del argumento de *Los engranajes*. Empiezo por la reconstrucción del argumento, la cual es necesaria para desvelar los posibles significados simbólicos y psicológicos de la obra. Además, la reconstrucción nos permite descubrir elementos regenerativos y esperanzadores dentro de la tragedia.

thinking ... This kind of alertness is so ingrained that it does not even need to be activated in particular cases, while still repressing the powers of imagination ... The products of the culture industry are such that they can be alertly consumed even in a state of distraction. But each one is a model on the gigantic economic machinery, which from the first, keeps everyone on their toes, both at work and in the leisure time which resembles it ... Each single manifestation of the culture industry inescapably reproduces human beings as what the whole has made them. And all its agents ... are on the alert to ensure that the simple reproduction of mind does not lead on to the expansion of mind” (100).

Capítulo 1: Infancia y adolescencia de Nina

1.1 El internado

La protagonista principal de *Los engranajes*, Nina, ingresa en un internado religioso a una edad temprana. El texto no indica el momento exacto, sólo alude a las limitaciones económicas y personales de su madre. Se entiende que ésta se ve obligada a dejar a la muchacha al cuidado de las monjas cuando aún es “[muy] pequeña” (187): “Quiero para ella lo mejor. Soy pobre. Sé que esto es más de lo que yo puedo darle ... Para una mujer sola la vida se hace muy difícil” (188).³⁴ Las novicias de la institución cuidan de “internas de mucha menos edad” incluso de “recién nacidas” (187) y por ello, el lector/espectador puede deducir que la experiencia del orfanato dura probablemente una década, desde los primeros años de la infancia de Nina hasta los albores de su pubertad, cuando vuelve a vivir con su madre (257).

Su estancia en el orfanato comienza bruscamente. En una sucesión de escenas entrelazadas, donde el pasado de Nina se funde con lo que se puede reconocer como su presente, se percibe el cruel recibimiento de Nina en el internado, el cual sorprende porque trae a la memoria imágenes que se asemejan al maltrato y las torturas recibidas por prisioneros de guerra en cualquier conflicto bélico (por ejemplo, la guerra civil española, el holocausto o, incluso, más recientemente, la guerra de Irak): “Dos monjas cogen por los brazos a Nina y la sientan en un taburete. Le quitan el vestido y le ponen un camisón de tela basta ... Una monja comienza a cortar el pelo a Nina. Los mechones, gruesos e uniformes, caen al suelo al ritmo del recitado [del rosario]” (189-191).

³⁴ Todas las citas de las cuatro obras incluidas en este trabajo (*Los engranajes*, *Los malditos*, *Los restos: Agamenón vuelve a casa* y *Los restos Fedra*) provienen del mismo volumen recopilatorio titulado *Los esclavos*. De ahora en adelante sólo se incluirá el número de página de dicho volumen si bien se especificará—en cada caso—el nombre de la obra de la cual la cita provenga.

El simbolismo de la escena es múltiple. Es obvio que el internado, lejos de ser un lugar donde Nina se verá protegida y asistida, tal y como lo espera su madre, se convierte desde su llegada en una verdadera prisión donde la niña sufrirá un áspero y “estricto” trato por parte de sus carceleras (187). Por otro lado, el carácter ritual del corte de pelo en esta escena, el cual ocurre a la par de la letanía de un rosario que nombra los sublimes atributos de la virgen María: “purísima, castísima, virginal, sin mancha [y] admirable”—entre otros—(189-90), es una de las primeras mutilaciones a las que Nina se ve sometida en la obra.³⁵ Los mechones de pelo caen sobre el suelo al ritmo de esta oración, como si cada atributo digno de respeto y admiración al que Nina pudiera aspirar, desapareciera súbitamente al son de cada estridente tijeretazo. Podríamos caracterizar este momento como el inicio de la fragmentación y victimización de la protagonista que, poco a poco, y a lo largo de la obra será mutilada y consumida de diversas maneras por otros personajes.

Esta consumición, que podría también compararse con el “canibalismo metafórico” al que alude Andreea Serban en su estudio sobre los personajes femeninos de las novelas de Margaret Atwood, es llevada a cabo de manera sutil sobre la protagonista de *Los engranajes* y contribuye a lo que Serban define como “identity amputation” o “erasure of identity” (81). La anulación o amputación de la identidad a la que Nina se ve sometida desde muy niña hace que ésta se transforme con el pasar de los años y en su edad ya adulta en un personaje etéreo, “con la ligereza de un cuerpo hecho de plumas” (200), casi invisible, vaciado y despojado de toda humanidad, como sugiere la única descripción física de Nina en la obra:

³⁵ Su mutilación física es revelada en una descripción detallada de su cuerpo al principio de la obra y se asemeja a la mutilación emocional que Nina soportará a lo largo de su vida: “Una cicatriz entre el pecho y el abdomen, otra en la parte derecha baja del vientre, consecuencias de operaciones quirúrgicas. Su sexo ofrece también huellas de alguna intervención realizada sin ningún tipo de escrúpulo, una operación posiblemente ilegal” (193).

Nina Velilla, veinticuatro años, un metro cincuenta y siete centímetros, cuarenta y cuatro kilos, de pelo rubio, casi blanco, liso, lacio. Color de ojos gris-azulado, grandes. Párpados perpetuamente enrojecidos. Sin cejas. Piel blanca, recubierta por un vello corto, espeso y blanco. De complexión delgada, enfermiza. Es piel y huesos. (193)³⁶

El nombre de la protagonista, Nina Velilla, sirve como metáfora de su pequeñez y de su consumición a través de la obra. Según el diccionario de la Real Academia Española “niño/a” proviene de la voz infantil “ninno” y significa: Que tiene pocos años ... poca experiencia [y], en sentido despectivo, que obra con poca reflexión y advertencia.” El apellido Velilla, como diminutivo de “vela” sugiere consumición a través del fuego lo cual, como veremos más adelante en la obra, tendrá especial relevancia en el matrimonio de la muchacha. En *Los engranajes* Nina está atada por su nombre a un discurso social que representa a la mujer como algo pequeño, inocente y consumible, de fácil asimilación.

³⁶ Andreaa Serban alude a una situación similar en *The Edible Woman*, de Atwood, donde su protagonista, Marian, es sutil y metafóricamente “desmembrada” por diversos personajes en la obra, entre ellos su pareja, Peter, quien, según la autora, ejerce un poder sofocante sobre su víctima y provoca en Marian sueños en los que la protagonista se disuelve o se vuelve casi transparente sugiriendo así la amputación de su identidad: “This sensation of having her body dismembered and cannibalized grows in intensity ... as she [dreams] about her body dissolving, ‘turning transparent’ and vanishing into thin air as an indication of her own identity being amputated by Peter’s authority and wishes” (77-89).



Nina. *As Engranagens*. Versión de Karine Teles. Dirección de Fabiano de Freitas. Río de Janeiro, Brasil. Octubre 2009.

Los detalles del recibimiento que las monjas dan a Nina, los cuales aparecen en forma de acotación, dan paso a una escena en la que una Nina adulta es interrogada en el mismo taburete donde recibe el corte de pelo, esta vez bajo un duro foco de luz, sobre un asesinato que supuestamente ha cometido junto con su esposo. Es así como, a través del espacio dramático del internado donde se inicia la vida de Nina vemos también reflejado, de forma simbólica, el inicio del encarcelamiento físico y psicológico que Nina comienza a experimentar desde una temprana edad y que será una constante en su vida hasta el final de la obra.

Asistimos así a una primera experiencia traumática para Nina quien, inocentemente enfrentada a la rudeza del trato de las monjas, es incapaz de dar un significado a la supuesta acción protectora de su madre. Después de su ingreso en el internado Nina sólo expresa confusión ante lo que ella interpreta como abandono de la madre quien apenas la visita: “Madre,

¿por qué te avergüenzas de mí? ¿Cuál ha sido mi pecado?” (197). Nina cuestiona la ausencia maternal una y otra vez, en especial cuando se da cuenta de que otras amigas del internado sí reciben visitas mientras que ella se sume en la soledad: ¿Has visto a mi madre? ... ¿Dónde está mi madre? ¿Por qué mi madre no viene nunca a verme? ... Los fines de semana todas las niñas salen con sus padres. Las que no los tienen, encuentran familias que las tratan como si fueran hijas tuyas. El internado se me hace muy grande cuando me quedo sola” (195-97).

La madre de Nina, por otro lado, manifiesta de manera alterna o contradictoria una preocupación y un dolor genuinos por dejar a su hija en el internado –“Tengo mi parte de culpa ... Yo fui la primera en sufrir por todo aquello”(208); “¿No es penitencia suficiente perder una hija?” (188)– con una acusada falta de interés por su criatura y, durante toda la estancia de Nina en el centro religioso, siempre encuentra excusas para no ir a verla. Ya en su primera entrevista formal con la monja el día de la llegada de Nina, la madre vocaliza lo que parece ser un veredicto final sobre la relación entre ambas: “No la veré nunca más” (188). Aunque la madre sí verá a su hija en un futuro no muy lejano, esta sentencia parece sugerir tanto un persistente sentimiento de culpabilidad por parte de la madre como una verdad ineludible: el hecho de que no volverá a ver a la inocente niña que ha dejado en el internado sino a una niña distinta, transformada por el sentimiento de abandono maternal y por la carencia de amor, del que se ve desprovista en el ambiente hostil del centro. Además, esta ceguera que la madre se impone a sí misma posee tintes trágicos que recuerdan a la ceguera de Edipo, quien se niega a aceptar su “verdad:” ser el asesino de su padre y el esposo de su madre. De la misma manera, la madre de Nina se niega a enfrentarse a su “verdad,” a aceptar sus propias limitaciones, su culpa trágica: el hecho de que ha

abandonado a su hija a la que, como veremos a continuación, también acusa de ser el motivo de todos sus males, en lugar de responsabilizarse de sus propios errores.³⁷



Nina y la madre. *Los engranajes*. Teatro de la Universidad Autónoma del Caribe. Barranquilla, Colombia. 2010. Dirección: Javier Saltarín. Premiada en el XVIII Festival Regional de Teatro Universitario.

La madre parece olvidar deliberadamente los días de visita en el colegio: “¿Qué días me dijo que podría visitarla? —pregunta a la monja—“Si no vengo, si no pudiera venir, ¿ustedes comprenderían?” (188). En sus repetidas súplicas para que su hija sea readmitida después de haber infringido las normas del centro, se siente avergonzada e intenta que Nina no descubra su desinterés: “Monja: ¿Quiere verla? Madre: Hoy ya no puedo. Se me ha hecho tarde. No le diga

³⁷ Acerca de la culpa trágica, el dramaturgo y crítico José Luis Alonso de Santos escribe: “[La culpa trágica]” es la esencia de lo trágico; quien comete un crimen debe pagarlo ... entendido en un sentido no psicológico o cristiano (en el interior o en la otra vida), sino físico. La culpa no es sólo una cuestión de justicia, sino que rompe la armonía universal ya que produce una cadena de sangre y violencia ... Un crimen recibe su castigo y, a su vez, esto genera más crímenes convirtiéndose en un encadenamiento sin fin” (232).

que estuve aquí. ... Yo estoy muy ocupada. Me será imposible venir a verla. Atiéndanla bien aunque yo no venga” (195-97).

Esta ambivalencia tanto en las palabras como en las acciones de la madre sugiere las limitaciones físicas y emocionales de ésta, quien se siente resentida hacia su hija al considerarla un estorbo en su vida: [Dirigiéndose a Nina] “Si no hubiera sido por ti, otra vida hubiera sido la mía. Al nacer, me hundiste en el fango ... Tendrías que saber lo que es estar sola de verdad. No debería haber dejado que nacieras ... Me arrepiento de haberte dejado ver la luz del sol (197) ... Maldita mil veces la hora en que te llevé dentro de mí. Maldito mi seno por haberte criado” (207).³⁸

Una posible lectura de este brutal resentimiento de la madre hacia Nina indicaría una negación personal de tipo Nietzscheano de la primera, una “reacción” a sus circunstancias (sugeridas en el texto: soledad, dificultades económicas) que la hacen sentirse débil, inferior, esclavizada a ellas e incapaz de superarlas. Por ello la madre “reacciona” y “la paga” con su hija. Nietzsche en su obra *La genealogía de la moral* advierte que los seres débiles que no pueden actuar contra los fuertes lo hacen de manera psicológica, a través de la imaginación. Es decir, los seres débiles se vengan del resentimiento hacia los fuertes negando o invirtiendo los valores de los mismos. En su ensayo sobre el resentimiento en el teatro de Buero, Mizrahi (2002) escribe:

En su origen ... la noción del bien no está vinculada con acciones que no son egoístas y traen beneficio a quienes se aplican. Esta proviene, en cambio, de quienes ejercen las acciones, es decir, de quienes pertenecen a la “casta superior” aristocrática, la cual define sus propias acciones como “buenas” o “ideales.” El

³⁸ “La muchacha” en *Los Restos: Agamenón vuelve a casa* es consciente del estorbo que siempre supuso para su madre mientras le describe al vagabundo (quien más adelante se revela como el padre de ésta) su situación familiar, la cual guarda una sugestiva correspondencia con la de Nina: “Mi padre no tuvo escrúpulos en abandonarme, a mi madre siempre le resultó una carga desagradable” (335).

odio hacia lo que no se puede ser o tener produce un movimiento de subversión de estos “ideales” inaccesibles a los seres inferiores, quienes subliman su resentimiento en la rebelión psíquica que Nietzsche denomina “la rebelión de los esclavos.” (12)

Nietzsche demuestra cómo el cristianismo, por ejemplo, manifiesta esta “moral de esclavos” ya que la actitud sumisa, buena y piadosa de los cristianos y su rechazo o reacción a lo pagano no es más que una invención de los primeros para compensar el recelo o el miedo que sienten hacia “la fuerza vital” de los poderosos (en este caso los romanos). Es decir, para Nietzsche, el cristianismo es negación (en lugar de afirmación) o inversión de esos valores de la moral maestra que producen el resentimiento de los débiles: “Esta inversión de la mirada”—afirma Nietzsche—“que establece valores —este necesario dirigirse hacia afuera en lugar de volverse hacia sí— forma parte precisamente del resentimiento: para surgir, la moral de los esclavos necesita siempre primero de un mundo opuesto y externo, necesita, hablando fisiológicamente, de estímulos exteriores para poder en absoluto actuar, —su acción es, de raíz, reacción” (*La genealogía* 103).

La madre de *Los engranajes*, se siente impotente y culpable por no poder acceder a los ideales propagados por la moral maestra, por no poder alterar sus circunstancias (el mundo opuesto y exterior del que habla Nietzsche) y reacciona con violencia, convirtiendo a su hija en chivo expiatorio de su resentimiento: le lanza reproches y maldiciones por haber nacido y haberla privado de otras oportunidades. La esclavitud de la madre a la ley del padre se revela en sus comentarios y continuas demandas a las monjas: “Trátenla con dureza. No ha tenido un padre que la educara. Le hace falta mano dura ... Sólo les pido una oportunidad más. Se lo pido por favor. Se lo suplico ... Tenga compasión” (194). La debilidad de la madre se expresa también en

sus reproches hacia el que más tarde será marido de Nina: “No supiste tratarla con mano lo suficientemente dura para contenerla” (263). Es más, al final de la obra, el personaje de la madre se desdoblará en otro, “La mendiga,” quien continuará implorando la clemencia de otros y de Nina en particular: “Tengo que mantener a cuatro hijos. Mi marido está en el paro. Vivimos en la calle. Ayúdeme con la voluntad ... Cualquiera puede caer en necesidad. Es sólo una limosna. Es lo justo ... Yo sólo soy una pobre mujer. No me hagan daño. Por amor de Dios, denme una caridad” (242-43).

Debido a su esclavitud al sistema patriarcal —el padre, según ella, es el único que puede “contener” y “educar” a la mujer a través del uso de la fuerza—, la madre de Nina no puede verse a sí misma ni reconocer su capacidad de agencia. Por ello, la madre en *Los engranajes* siempre busca la ayuda de los demás en su intento de articular su relación con su propia hija, lo que se traduce en una falta de madurez personal. Esta inmadurez podría equiparse a lo que Luce Irigaray, en su ensayo titulado “And the One Doesn’t Stir Without the Other,” denomina como “a body uninhabited by self-knowledge.” Para Irigaray el papel de “madre”—dentro del binomio “madre-hija,” impuesto por una narrativa falocéntrica que define, y al mismo tiempo, oprime a la mujer—se caracteriza por una ceguera o una falta de reconocimiento personal —“a void of any reflection of [her]” (64)—, por lo que la mujer-madre cae en una profunda dependencia de definición masculina: “In the place where [she] wanted [herself] seen [she] received only transparency or inertness” (64). De manera similar a la invisibilidad o transparencia de Nina, la mujer-madre subyugada carece de identidad y, en palabras de Irigaray, se halla oprimida por un “indefinitely void of any reflection of [her], a body uninhabited by self-knowledge” (64). El rencor de la madre, origen de su debilidad e inmadurez, es prueba fehaciente de dicha dependencia falocéntrica que más tarde heredará Nina. La muchacha interiorizará los mismos

sentimientos de subordinación a la moral patriarcal de la madre y, como veremos, recurrirá a la venganza contra su progenitora como instrumento paliativo de su acusado resentimiento.

Una vez internada, el patrón de conducta de Nina corresponde casi directamente al de la conducta observada por Spitz y Robertson a mediados del siglo XX en sus estudios clínicos de niños que, por una u otra razón, experimentaron diversos grados de separación de sus madres en los primeros años de vida. Según Osofsky, los estudios de Spitz y Robertson describen así el trauma vivido por los niños abandonados: “During the inicial phase of “protest,” children experienced acute distress and generally displayed, oppotitional, tantrum-like behaviour in response to bids by substitute caregivers [while] the pervasive desire for the mother’s return and determined efforts to find her remained” (50).

De igual manera, al comienzo de su estancia en el centro religioso Nina, como hemos indicado anteriormente, todavía anhela la presencia de su madre y pregunta por ella en repetidas ocasiones mientras que a su vez comienza a revelarse contra sus nuevas cuidadoras: las monjas. La representación y caracterización de estas siervas de Dios en el texto dista del modelo de humildad y moralidad compasiva del que su cristianismo hace alardes y, a través de sus acciones carentes de toda emotividad y cariño hacia Nina, comienzan su estricta labor de instrucción religiosa: “Le daremos educación y alojamiento, le daremos de comer pero, antes, alimentaremos su espíritu” (187). Aunque las monjas se encargarán de proveer a Nina de sus necesidades infantiles más básicas –nutrición, vivienda y enseñanza–, su labor primordial, como ellas indican, se basará principalmente en la instrucción religiosa. Gran parte de ésta incluye la amenaza y la destrucción de todo aquello que las monjas consideran, según su peculiar hermenéutica, carnal o terrenal en la niña: “Esta es una vida de paso. Quien no castiga la carne morirá en la eternidad” (188). Es obvio que para ellas, el espíritu o el alma de Nina, tiene más

importancia que su cuerpo y sus necesidades físicas. De hecho, las palabras de la monja insinúan que el trato que Nina recibe en el internado incluye castigos corporales por su mala conducta. Las monjas aluden a ella en el texto en varias ocasiones: “no podemos soportar más escándalos,” dice la monja, “Esa criatura está maleando a todas las internas. Su conducta es vergonzosa” (198); “No podemos hacernos cargo ... Por salvar a uno no vamos a perder a cien” (194). En una escena de nuevo cargada de simbolismo, aparece la violencia con la que Nina es tratada al no acatar las normas del centro. Una monja, intentando hacer las funciones de madre y abriéndose el sayo, amamanta a Nina, mientras que ésta “se resiste y la muerde” y, como consecuencia, la monja “[le] grita y le abofetea:” “No me volváis a tocar,” responde Nina, “Nadie me volverá a poner la mano encima” (193).³⁹

La violencia desatada de esta escena corrobora el estado inicial de “protesta” de Nina, al que aluden Spitz y Robertson, ante la sustitución de su madre por unas impostoras que, en realidad, no saben reconocer las obvias necesidades de una niña de su edad. Sin embargo, el simbolismo en esta escena va más allá de la mera sustitución física de la madre por la monja ya que las palabras de ésta última antes de ofrecer su seno a Nina son desconcertantes, a la vez que reveladoras: “Carne de pecado, arrepiéntete y prepárate a tomar el cuerpo de Cristo” (193), y corroboran el abuso físico y psicológico ejercido sobre Nina en el orfanato. La monja no sólo sustituye a la madre sino que también, en esta escena, su cuerpo/seno se convierte en el cuerpo de Cristo, haciendo referencia múltiple al sacrificio de Cristo en la cruz, al sacramento de la eucaristía y a la doctrina de la transustanciación.

³⁹ Un diálogo similar ocurre más adelante en el texto cuando la monja vuelve a recordar a una Nina desganada que “es hora de comer.” Esta vez, la ubicación de la escena es distinta (ya no es el internado) aunque simbólicamente análoga ya que se trata de una celda en una prisión. En el diálogo entre la monja y Nina ésta última reacciona ante la “tortura” a la que se ve sometida por la monja mientras que la monja “le obliga a abrir [la boca] y le introduce el alimento a la fuerza” (216). Esta obligación a tragar, por así decirlo, podría tener connotaciones religiosas, políticas y sociales ya que, en el drama, los representantes de estas tres esferas (la monja, la funcionaria y el encuestador) se encargan de dejar patente, como veremos más adelante, la presión moral y legal que ejercen sobre sus súbditos.

Según esta doctrina, a través de la ingestión del pan (el cuerpo de Cristo) y el vino (su sangre), el pecador recibe a Cristo mismo y una de las posibles interpretaciones de este ritual residiría en la consumición del pan como acto unitivo entre lo que antes estaba separado a causa del pecado (Dios/hombre) y lo que ahora está unido a través del sacrificio de Jesús en la cruz. En esta escena, el seno de la monja (que representaría el cuerpo) y la leche (que representaría la sangre) podrían sugerir la misma idea eucarística y simbolizar una unión, si bien “obliga[da]” (193), entre Nina y la madre. La resistencia de Nina ante la coacción de la monja es reveladora ya que la niña parece intuir el engaño del ritual: su misma madre no reconoce esa unión madre-hija—“Maldito mi seno por haberte criado” (207)—, y la monja intenta imponer sobre ella una doble mentira (el hecho de que ni la madre ni las monjas cumplen con su responsabilidad hacia ella) que resulta en la agresión del bocado y la consecuente bofetada.

El mordisco de Nina podría sugerir una señal de auto-afirmación de la niña quien, cansada de “la consumición metafórica” a la que se ha visto sometida por las monjas—quienes confunden “alimentación del espíritu” con adoctrinamiento forzoso o, por decirlo de otra manera, lavado mental—, reacciona de manera vengativa para convertirse de víctima en predadora, tal y como afirma Serban en su estudio sobre las protagonistas de las novelas de Atwood: “Atwood’s protagonists learn the lesson of assertiveness through consumption. No longer consenting of their cannibalization, they turn from prey to predators” (85). Es así que Nina, consciente o inconscientemente, a modo de reacción, comienza con este primer “mordisco” su periplo de auto-afirmación y auto-protección en el mismo internado en donde se lleva a cabo la inicial y sutil destrucción de su identidad.

El brutal bocado seguido del grito y la bofetada de la monja contribuyen, junto con la escena de la llegada al centro, a suplir el contexto de vivencias traumáticas que Nina

experimentará durante sus primeros años de vida en el orfanato y que, sin duda, sentará las bases para su futura conducta adulta. Al mismo tiempo, la reacción voraz de Nina, al ocurrir casi a la par que la salmodia eucarística de la monja, sugiere a la vez que augura la importancia de este ritual sagrado en la vida de la protagonista porque éste constituirá, como veremos al final de la obra, la culminación de la tragedia, la epifanía o momento iluminativo para Nina y la total autoafirmación (aunque no superación) de este personaje.

Además del abuso físico al que se ve sometida, Nina también recibe continuas referencias por parte de las monjas al carácter maligno, perverso y pecaminoso de su espíritu, lo cual, según ellas, viene de herencia: “[Nina es] una hija del pecado” probablemente refiriéndose al hecho de que su madre la hubiese concebido fuera del sagrado sacramento del matrimonio: “Nosotros la reconquistaremos para la gloria” (188). Esta reconquista a la que alude la monja además de acogerse a un proyecto redentor o disciplinario del “otro” tiene también cierto carácter predatorio y es ejercida no sólo a través del castigo corporal, al que ya hemos hecho referencia, sino también a través del uso intermitente de un lenguaje despreciativo hacia Nina cuyo principal objetivo es calumniar y rebajar a su inocente víctima.⁴⁰

A través de continuas referencias y sustituciones en tercera persona a “la hija del pecado” (188, 194) y a la “carne de pecado” (193) las monjas despojan a la protagonista de cualquier vestigio de identidad que ésta pudiera poseer antes de su llegada al centro. Es así que se empieza a “borrar la presencia enunciativa” de Nina y, a la vez, su poder de agencia o de actuación propia, y comienza su conversión en una “no-persona” cuyo valor específico es atribuido por los

⁴⁰ La monja exhibiría en *Los engranajes* tanto la repulsa hacia el “desecho humano” que Nina simboliza como la apropiación religiosa del “otro” (Nina) para así tratar de evangelizarlo y “normalizarlo” (Jaúregui 387). A esta apropiación religiosa—la tematización del otro por parte del personaje de la monja—es a la que Nina se resiste a lo largo de la obra la cual afirmaríase así “una humanidad no consumible, que desafía la traducción [o interpretación]” y que enfrenta “el desecho humano como alteridad y límite del *ego consumo* que define [a la] ciudadanía” (Jaúregui 387).

demás y no por ella misma. Esta conversión en “no-persona” a través del uso lingüístico de la tercera persona es corroborada por los críticos Casalmiglia y Valls cuando escriben que:

Benveniste llama a [la] tercera persona gramatical la *no persona*, refiriéndose a que con el uso de la tercera persona no hay referencia a los protagonistas de la enunciación ... Según este punto de vista, con el uso de la tercera persona se borran los protagonistas de la enunciación. (127)

La mutilación de la identidad simbolizada anteriormente por el corte del cabello de Nina es rematada por esta borradura o sustracción de la identidad de Nina al referirse a ella no a un nivel directo e interlocutivo sino a un nivel indirecto y completamente referencial, algo que no habla sino “de lo que se habla” tal y como indica Paul Ricoeur: “... bastan el yo y el tú para determinar una situación de interlocución. La tercera persona puede ser cualquier cosa de la que se habla, objeto, animal o ser humano” (26). De esta manera, y a través de este lenguaje referencial, las monjas contribuyen al despojamiento de valor o des-precio de Nina, creando un vacío personal en ella que irá creciendo a través de las distintas circunstancias adversas que la protagonista irá experimentando en la obra.⁴¹

Aún envuelta en el ambiente hostil del internado, Nina consigue entablar una amistad con otra niña de su edad, Teresa, con quien comparte juegos, bromas y canciones que contribuyen a aligerar el peso de sus menos agradables vivencias en el centro. Teresa pasa con su familia días festivos y vacaciones y, durante la fiesta de navidad, invita a Nina a pasar una semana con sus abuelos lejos del colegio. La genuina invitación de Teresa exhibe al mismo tiempo una cómica y habitual complicidad entre las dos niñas que sugiere un nivel similar de experiencias

⁴¹ Los autores Campos y Ortega confirman esta in-definición de la tercera persona gramatical a la que Benveniste y Ricoeur aluden: “si queremos “ningunear,” excluir o sustraer [al] interlocutor de la esfera personal que supone la reciprocidad de la primera y la segunda persona, empleamos la tercera persona aunque esté presente, aunque esto tiene otras connotaciones o implicaturas [como la] ironía [o el] desprecio” (136).

compartidas: “Vente conmigo. Pasaremos las navidades juntas, lejos de las monjas” (canta) “Monja, monjita, culo de algodón, cántame un rosario, dame tu devocionario...” (196). Nina se deja llevar brevemente por la divertida ocurrencia de Teresa y, entre risas, se une a coro con ella. Sin embargo, en el mismo aliento de la canción, repentinamente “calla” y deja que Teresa “se ría sola.” “No voy a salir de aquí,” dice, “Nunca podré salir de aquí. Voy a morirme aquí, me enterrarán entre estas paredes” (196).

Su ofuscado comportamiento, la brusquedad con la que rehúsa la invitación de Teresa, el escepticismo que demuestra hacia la insistencia de su amiga a acompañarla cuando dice “Te estás burlando de mí” (196) y sus repetidas insinuaciones a querer acabar con su vida: “voy a morirme aquí ... ¿por qué no me muero de una vez?” (196) son indicadores del estado depresivo que según Robertson sigue a la fase de protesta inicial en niños abandonados o separados de sus madres. Este estado está caracterizado por un “emotional withdrawal ... grief and mourning” (Osofsky 50). Además del aislamiento emocional al que alude Robertson, las víctimas de eventos traumáticos también exhiben, tal y como apunta Suzette Henke, una predisposición a la impulsividad y a las conductas y pensamientos auto-destructivos: “interpersonal stress disorders ... produce impaired affect modulation; self-destructive and impulsive behavior, dissociative symptoms, somatic complaints; feelings of ineffectiveness, shame, despair or hopelessness, hostility, [and] social withdrawal” (xvii).

El trastorno emocional de Nina en el internado es por lo tanto visible a través de su aversión y protesta contra las sustitutas de su madre y su auto-aislamiento y rechazo de toda expresión de cariño y calor personal que su amiga Teresa le pueda demostrar. Años después, en un encuentro fortuito con Teresa en la calle, Nina no puede (o se niega) a reconocer a su compañera de juegos infantiles del internado. Esta negativa muestra el impacto infinito del

trauma sobre la vida de Nina; la realidad de una violencia que “has not yet been fully known” como apunta Caruth en su trabajo acerca de las víctimas del trauma (*Trauma* 6). De igual manera, el estudio de MacLewin y Muller señala que la necesidad de la víctima de aplacar el dolor causado por la herida puede conducir al bloqueo o la supresión de recuerdos de eventos traumáticos, produciendo, en algunos casos, una forzada y significativa amnesia e incluso una alteración de la identidad o “estrangement from self” (534) similar al que la protagonista presenta al rogar a Teresa que “no [la] llame Nina:”

Nina: ¿Quién es usted?

Teresa: Nina, soy yo, Teresa, tu amiga. ... Quería haberte llevado conmigo cuando me fui de allí, ¿no te acuerdas?

...

Nina: No sé quién es usted. Se equivoca de persona ... No me llame Nina.

...

Teresa: Nina. Tú eras mi única amiga.

Nina: Yo nunca he tenido amigas. (244-48)

Nina termina su estancia en el orfanato siendo expulsada: “Tendrá que llevársela” (198), le asegura la monja a la madre y, ante la negación de las novicias a sus continuas súplicas para que no la echen de allí, Nina vuelve a un hogar inhóspito donde tendrá que enfrentarse de nuevo a la negligencia familiar, pero esta vez lo hará con la astucia y picardía características de los adolescentes callejeros.



Las monjas y la madre. *Los engranajes*. Teatro de la Universidad Autónoma del Caribe. Barranquilla, Colombia. 2010. Dirección: Javier Saltarín. Premiada en el XVIII Festival Regional de Teatro Universitario.

1.2 El amante: en busca del padre ausente

Aunque el texto no esclarece el tiempo exacto que transcurre entre la llegada oficial de Nina al orfanato y su salida de éste, si se deja clara constancia del carácter tumultuoso de su estancia. A través de dos escenas concretas, el texto demuestra que cuando Nina vuelve a casa y se encuentra de nuevo bajo el tutelaje de su madre, la niña vive completamente desatendida: “Vivo con mi madre, pero nunca está en casa” (257) comenta en una de ellas.

La adolescencia de Nina se caracteriza por el abandono familiar. Un abandono cuyas causas no quedan totalmente esclarecidas en el texto, solamente sugeridas a través de las palabras de la madre de Nina quien, como ya hemos demostrado anteriormente, justifica su inhabilidad de criarla aludiendo a su pobreza y a su estado civil de madre soltera, como vuelve a reiterar en una especie de confesión ante la realización del rencor de Nina:

Me odia. Lo sé muy bien. Para qué lo vamos a negar. Tuve que dejarla en un internado cuando era una niña bien pequeña. Yo tengo mi parte de culpa, pero, ¡qué podía hacer! ... Era una mujer sola, luchando sola por ganarme la vida y darle una educación a mi hija. Ella nunca me lo perdonará. (208)

Sobre el padre de Nina sólo se sabe que es un personaje “desconocido” (233) y por lo tanto también ausente de la infancia y madurez del personaje de Nina. La ausencia del padre influirá de manera radical en el carácter de las relaciones íntimas que Nina establecerá con distintos hombres en su vida. En general, Nina se dedicará a idealizar a ese total desconocido que un día desapareció, como suele suceder con las niñas que no han conocido a sus padres a causa del abandono o el rechazo. Según Elyce Wakerman:

... a fantastic idealization is likely to occur, an Oedipal longing, based on that idealization, intensifies rather than resolves. The girl is engulfed in a lifelong commitment to the perfect lover, a fierce dedication to the man that got away. (67)

Como resultado de la desatención materna y abandono paterno, Nina comienza su propia búsqueda de amparo y cuidado personal. Una vez fuera del internado, Nina no se retrae de manera introspectiva en la desidia que la rodea ni se rebela de manera violenta contra ella sino que toma la iniciativa y demanda conscientemente, aunque con una motivación equivocada, el amor, la protección y el calor humano de otros. Su primer contacto con el mundo exterior, fuera del orfanato, se produce a través de una relación íntima con el amante de su madre que marcará la iniciación sexual de Nina a la vez que suplirá las ansias de venganza que ésta alberga hacia su madre y terminará en tragedia personal con un aborto forzado y clandestino.

Nina se refiere al amante de su madre como “el hombre [con quien] aprend[ió] a amar” (210). A través de las breves escenas donde ambos aparecen juntos, el lector/espectador puede deducir que, detrás de la ingenuidad de las palabras de Nina al describir a este hombre como su primer amor de adolescente, existe también una denotada malicia, un verdadero aborrecimiento de la madre traducido en venganza personal. En una escena de cama “el amante,” un hombre “fornido” (adjetivo que contrasta con la pequeñez de Nina), rodea con sus brazos a Nina mientras comenta que “[n]unca había tenido una hembra tan joven [...] casi una niña,” a lo que Nina responde que “[es] una niña, pero [que] dentro [de ella] hay una mujer.” El amante alude a la posibilidad de poder verse “en otro sitio” sugiriendo temor a que la madre los encuentre juntos: “un día va a venir tu madre y...” (203-204).

Las referencias del amante a lo que Nina es (hembra, niña) siguen contribuyendo a la desmembración y vaciado de identidad de Nina que hemos indicado anteriormente. Es interesante notar que, en esta escena, Nina también se califica a sí misma (llamándose “mujer”) algo que no es. Incorre así en una aparente ilusión de autonomía y control sobre una situación peligrosa en la que, debido a su edad, no debería verse envuelta. Nina se engaña a sí misma, aparentando una madurez personal y sexual con el amante que verdaderamente no posee. Sin embargo, esta conducta es consecuente con la manera de actuar de los niños/adolescentes que viven o pasan gran parte de su infancia en la calle debido a situaciones familiares desfavorables. Según Koller y Hutz: “children on the streets are vulnerable to risks but they manage to develop ‘coping strategies’ that often make them resilient. They behave as children when they play or interact with peers on the streets. But, they must also act as adults when they have to provide for their subsistence and safety” (15159).

La fingida madurez de Nina indica su intento de auto-protegerse de una realidad de obvio peligro para una niña de su edad. La conversación de Nina con el amante, en una escena de cama fragmentada, denota tanto la obsesión de Nina con la venganza personal causada por el extremo rencor que le tiene a su madre como un intento de auto-afirmación parecido al que ocurre en el internado cuando muerde a la monja. La compulsión de Nina por igualarse e incluso superar a su madre es indicativa de un deseo de identificarse con la madre que va unido a un afán de ocasionar su destrucción. Las continuas comparaciones sexuales con la madre que comunica el amante: “Quiero saber quién te da más placer. ¿Te gusta mi madre más que yo?” (205); “Quiero agotarte. Quiero no dejarle a ella ni una gota de placer” (206), son indicativas de ambos deseos de identificación/destrucción. Estos anhelos terminarán controlando a Nina, separándola aún más de la madre y forzándola a depender de manera inevitable de una figura paternal inexistente.

El empeño por conocer todos los detalles íntimos de la relación entre su madre y el amante sugiere también un deseo de apropiación prohibida por parte de Nina, una inversión edípica que se traduce en el deseo sexual del padre (en este caso el amante que sustituye al padre en el lecho matrimonial) y la aniquilación de la madre que obstaculiza ese deseo. Es más, podríamos incluso alegar que, para Nina, la relación con el amante de su madre es otra manera de auto-afirmarse y enfrentarse al abandono que la consume. Nina se niega a ser víctima y, cuando su amante comienza a imaginarse un futuro con ella “lejos de [la] madre” (204) y a sugerir una huida juntos, Nina ignora sus palabras y no le responde, mientras se concentra concienzudamente en lo que parece ser su plan de venganza, nivelarse con su madre y conquistar a su amante: “Amante: ¿por qué no nos vamos? Podíamos huir lejos, tú y yo, tan lejos que tu madre no nos encontrará. Nina: ¿Cómo se lo haces a ella? ... Amante: Quiero escaparme contigo. Nina: Cuando estáis en la cama, ¿ella grita? ¿Qué es lo que le gusta que le hagáis?” (204-

205). En la escena, Nina, en lugar de ser devorada por el futuro impuesto sobre ella por el amante que la invita a “huir” (a seguir los pasos/la dirección del hombre), se convierte en una “temible” (204) predatora que instiga temor sobre el amante, “más [miedo] me das tú [que tu madre]” (204) y, obsesionada con la venganza, dirige sus pasos hacia la conquista de su presa: “Es mío”—le espeta a su madre—“Yo te lo he arrebatado” (208).

La relación entre el amante y Nina resulta en un embarazo deseado por Nina y aborrecido por la madre. Nina interpreta esta concepción como una victoria sobre su madre y se regodea de su trofeo en tres escenas distintas: “[A su madre] ¿Sabes? Estoy embarazada. Le voy a dar un hijo. (207) [...] Voy a tener un hijo suyo y tú no lo vas a impedir. (208) ... Él me lo dio. Yo supe recoger su semilla y crear vida con ella” (209). Sin embargo, Nina no parece darse cuenta de que esta aparente victoria sobre su madre, al arrebatarse el amante y concebir un hijo con él, lejos de afirmar su sabiduría (“yo supe recoger su semilla”) y su dominio sobre la madre (“tú no lo vas a impedir”) constituyen más bien una trampa que denota su sometimiento y dependencia total del hombre para llevar a cabo su venganza personal.

Aunque Nina ha utilizado al amante de su madre para conseguir lo que quería y, esta acción, como ya hemos indicado, puede traducirse en una auto-afirmación de Nina y sus propios deseos, es imposible omitir el hecho de que Nina es todavía una adolescente influenciada por un pasado traumático quien a su vez es incapaz de hacer una valoración lógica y objetiva de sus acciones. La impulsividad que exhibe a través de estas acciones es un reflejo más del abandono que ha experimentado (Henke xvii) y el alarde ante su madre de su embarazo indica su inmadurez y su desconocimiento de la verdadera responsabilidad que se le avecina. En realidad, Nina parece haber sucumbido al mismo patrón de conducta que su madre al repetir los mismos fallos que ella cometió, quedando “atrapada,” inmovilizada, “in [the] single function [of]

mothering” (66), en términos de Luce Irigaray. Para Nina, el embarazo constituye una victoria sobre su madre: no sólo le ha arrebatado al hombre sino que con él ha concebido un hijo, símbolo de poder para Nina y prueba concluyente de su feminidad. Sin embargo, lo que Nina no llega a entender es que aunque este embarazo parece representar una oportunidad genuina de ejercer una función positiva, “crear vida” (209), sobre el caos existencial (odio, dolor, abandono) en el que se encuentra, las circunstancias bajo las que este hijo es concebido constituyen, en su lugar, una verdadera trampa para la muchacha. La obsesión de venganza de Nina hacia su madre, su edad, dieciséis años (209), y un padre que en lugar de responsabilizarse por sus acciones, huirá asustado por “[las] amenazas [y] mentiras” (210) que la madre de Nina le cuenta, indican más bien que la protagonista está viviendo en una fantasía o ilusión engañosa.

De hecho, el embarazo de la muchacha sugiere una “identificación forzada” (71) con el cuerpo de la madre abandonado por la hija a través del parto, identificación similar a la que ocurre cuando la monja trata de amamantar a Nina. Esta identificación fisiológica con el cuerpo de la madre no tiene otro final que una nueva e inevitable separación “física y emocional” (Henke 71) a través del trauma que supondrá el futuro parto de la hija. El embarazo de Nina, lejos de ser una victoria es, en realidad, un trauma disfrazado, ya que la maternidad es, según Kristeva, “[a] culturally determined role ... with bio-symbolic latencies [which lay] women open to the most fearsome manipulations [by society]” (cit. en Henke 71). Nina, por lo tanto, cae presa de esta manipulación que la lleva a imaginarse y a conceptualizar la maternidad y el parto de manera equivocada: los llena de un romanticismo idealizado y casi exaltado donde la fecundidad y el acto creativo de dar vida, “Yo supe recoger su semilla y crear vida con ella” (209), se convierten en una obsesión. Esta obcecación de la protagonista le impide valorar la precariedad de su estado en tanto niña de apenas dieciséis años, embarazada de un hombre que

podría ser su padre y que la abandonará, en lugar de responsabilizarse por su actos. Nina idealiza el embarazo y el parto como un “auto-sacrificio:” la construcción social que silencia a la mujer y la reduce al anonimato “in order to pass on the social norm” (Kristeva 183), en lugar de desvelar el verdadero significado que ambos suponen para ella. La disposición de Nina ante el embarazo contrasta con la de su madre quien, en este respecto, se convierte en la voz de la experiencia al maldecir la hora en que la concibió y el estado en el que quedó cuando la alumbró: “Al nacer, me hundiste en el fango ... Me arrepiento de haberte dejado ver la luz del sol” (197). Sus palabras anuncian el trauma de la maternidad que Irigaray y Kristeva proponen. Sin embargo, Nina no puede interpretarlas como advertencia debido al resentimiento que comportan y a la afrenta que simbolizan.

El embarazo de Nina supone la “infamia” (208) que alega su madre ya que la motivación de Nina es vengativa e implica una transgresión sexual: la atracción de Nina hacia el amante de su madre es un deseo por el padre ausente. La correspondencia entre el amante y el padre ausente se sugiere en una especie de alucinación que evidencia el impacto del trauma de abandono del padre/amante. En el sueño, Nina se dirige a “una sombra” con la alegría de alguien que se encuentra con un ser querido después de que ambos han pasado mucho tiempo separados, seguida de increpaciones y de reproches por su larga ausencia. El soliloquio de Nina demuestra que esta sombra podría ser tanto el amante como el padre “desconocido:”

¡Has vuelto!— dice, dirigiéndose al espectro— Sabía que mi madre me engañaba. Me quiso meter en la cabeza que nunca volverías. Pero estás aquí. Aunque sea demasiado tarde. No. No es tarde. Ahora que estoy otra vez a tu lado todo será diferente. Ojalá pudiera ser como antes. Lo intentaremos, ¿verdad que lo intentaremos? No te vayas. No te vayas nunca. Saldremos adelante. Tú y yo.

Harás de mí una mujer. Estás muy callado. No dices nada. ... No me vuelvas a abandonar. Tienes que estar siempre junto a mí. No vuelvas a abandonarme. ¿Cómo pudiste alguna vez...? ¿Cómo pudiste? (215)

Este monólogo evidencia la dependencia absoluta de Nina de esta figura paternal sin forma concreta. Nina la necesita para ser “una mujer” (aludiendo a las palabras pronunciadas por su madre sobre el valor del padre como elemento fundamental en la formación/educación de la mujer) y por lo mismo demanda su presencia de manera obsesiva —“tienes que estar siempre junto a mí”—, desvelando sentimientos de profunda conmoción y decepción hacia esta persona que la ha arrojado a la desidia: “¿Cómo pudiste alguna vez...? ¿Cómo pudiste?”

Desde el punto de vista de la madre, un hijo el cual es producto de un incesto simbólico no puede existir: “Tú no podías tener un hijo de él” (209) y, en consecuencia, el bebé ha de ser aniquilado. Ejerciendo el poder que aún tiene como madre de una menor de edad, obliga a Nina a abortar un bebé que, basándose en su propia experiencia, no le servirá de nada de todos modos (208).

1.3 Aborto e infertilidad de Nina: maternidad frustrada

Cuando la madre de Nina se entera del embarazo de su hija, pronuncia su sentencia: “No le verás nunca más” (208), refiriéndose tanto al amante de Nina (y de ella) como al hijo que aún no ha nacido. Sus palabras rememoran su propia ceguera al abandonar a Nina en el internado. Si entonces no quiso “ver” su propia responsabilidad por dejar a la niña en el internado, ahora impone la misma ceguera a Nina y con el mismo objetivo, no “ver” o no reconocer su propia culpa en la acción de su hija y la consecuencia de ésta: el hijo. De nuevo, la madre reacciona movida por su propio resentimiento hacia su hija y por su incapacidad de enfrentar una realidad

que ella misma ha contribuido a crear (al fin y al cabo no ha prestado la atención debida a su hija al “casi nunca esta[r] en casa”) y de la que no quiere hacerse cargo. Incapaces de reconocer sus propias debilidades y guiadas por el rencor mutuo, madre e hija se enzarzan en un duelo vengativo de “imitaciones violenta[s],” como teoriza Girard (54), que sólo podrá terminar en la irrevocable tragedia final de la obra.

Nina es forzada a abortar de manera clandestina a los “dieciséis años” sobre “una cama sucia” y a manos de un “carnicero que [la vacía] sin piedad” (210). El impacto de esta experiencia es absolutamente devastador para Nina quien “aparentemente sin vida,” tumbada sobre una cama, “desde la inmovilidad absoluta” (210), acusa a su madre de haber “metido la muerte dentro de [ella]” (209). El uso del verbo “vaciar” por Nina tiene aquí un doble significado: el obvio vaciado físico del feto de dentro de la cavidad uterina y el vaciado simbólico de la vida que había dentro de ella y su propia vida. La pérdida de este hijo supone para Nina otra mutilación, otra pérdida de identidad, ya que la protagonista compara la no existencia del hijo con una condena a “no ser mujer” (210) y a no existir “Nunca más habr[á] dentro ni fuera”(210), sugiriendo su desaparición como persona, su desintegración total en la nada, su muerte en vida.



Nina. *As Engranagens*. Versión de Karine Teles. Dirección de Fabiano de Freitas. Río de Janeiro, Brasil. Octubre 2009.

La falta de expresión o represión de sus sentimientos acerca de este evento traumático, que la propia Nina considera como “una herida abierta” (210), denota la existencia de un evidente trastorno psicológico en ella, la llaga en la carne que nunca cicatrizará. El procedimiento quirúrgico al que se ve sometida es tan brutal que Nina queda condenada a la esterilidad de por vida, como le recordará el médico: “Nunca más volverá a tener hijos” (197); “una mano hizo y deshizo en su interior. Una mano que difícilmente podría ser la de un profesional. Su vientre es desfavorable para la procreación. El que le hizo eso se aseguró muy bien de que usted nunca pudiera tener hijos” (250). La impresión que la interrupción de este embarazo deja en Nina es tal que la muchacha es incapaz de articular este momento traumático con palabras concretas durante el resto de la obra y se niega a reconocerlo públicamente ante el doctor e incluso ante su futuro marido. En una escena en la que Miguel, su esposo, consciente del

odio que Nina tiene hacia su madre, le pide que intente recapacitar y la perdona incluso “si alguna vez [le] hizo daño,” Nina le contesta: “Es una mala bestia. Sólo me ha deseado maldades. Eso es lo único que me ha dado [...] Tú no puedes comprender lo que me hizo. No lo puedes comprender” (202). Nina se niega a hablar sobre el aborto y, al mismo tiempo, se niega rotundamente a aceptar su infertilidad, corroborando lo que Rebecca Duncan en su artículo dedicado al tema del trauma en la novela *Life of Pi* escribe sobre los supervivientes de eventos traumáticos: “the survivor feels isolated by an experience that he or she believes others cannot understand” (169). Al mismo tiempo y como demuestra el pasaje anterior la muchacha, después de experimentar una primera fase de protesta ante el abandono maternal, seguida de una fase depresiva o de duelo, comienza a experimentar una tercera fase de distanciamiento, de separación e indiferencia hacia su madre. Esta fase se caracteriza, según Osofsky, por la distancia emocional y la hostilidad ambivalente hacia la madre (51). Después del aborto, Nina alberga mayor odio hacia su progenitora y, como consecuencia, todos los futuros encuentros entre ambas están cargados de una profunda hostilidad entre ambas.

Después de la obligada interrupción de su embarazo, Nina se obsesiona con la maternidad que invade el resto de su vida y de la obra. En una de sus visitas al médico, Nina, ya casada, suplica al doctor que “haga [con ella] lo que quiera” que “experimente con [su] cuerpo” y que “arriesgue hasta donde quiera, sin importar lo que pueda suceder[la]” para “[hacer] que ... tenga un hijo” (249), sugiriendo el auto-sacrificio que el deseo de ser madre supone según Kristeva. Su obsesión la lleva a relegar su cuerpo y su vida a un segundo plano lo que es indicativo tanto de su idealización del embarazo y del hijo como de la devastación interna que padece. En realidad este vacío, que ya existía en ella antes de la experiencia del aborto y que había comenzado con la

ausencia del padre, supone solamente “una resonancia de esa primera conmoción” del trauma. En términos de Henke:

After the first trauma, perhaps there is no other. All subsequent narcissistic injuries reinforce and resonate with the concussive blows of primordial shock, with that first sense of infantile abandonment experienced in relation to the father or personal prehistory (64).

El menosprecio que Nina demuestra hacia su cuerpo y la falta de consideración por su propia vida después del aborto parecen indicar tanto la equivocada interpretación de la maternidad, entendida como “única función” de lo que significa ser mujer, así como el resultado del profundo trauma vivido a través de la brutal e ilegal intervención. Nina se identifica con un orden cultural basado en el supuesto patriarcal de que la mujer sólo puede poseer identidad e incluso trascendencia al cumplir las funciones biológicas de la maternidad: ser fecunda y producir o dar vida. Fuera de estos parámetros, la vida de Nina no tiene sentido. Es por ello que la protagonista no asume ni la interrupción de su embarazo ni su infertilidad y se niega a reconocer ambos públicamente puesto que este reconocimiento la conduciría a una aceptación de su propia negación como ser humano.⁴²

⁴² Según Silvia Tubert “the tragedy lies in the alternative posed to the female sex by our culture: *either* alienation through identification with the cultural ideal of maternity *or* non-being, the void; *either* the plenitude of an absolute, religious sense of femininity *or* the absolute lack of sense/meaning” (71).



Nina y la madre. *Los engranajes*. Teatro de la Universidad Autónoma del Caribe. Barranquilla, Colombia. 2010. Dirección: Javier Saltaín. Premiada en el XVIII Festival Regional de Teatro Universitario.

Es más, para poder liberarse del sentimiento de vacío que tanto el aborto como la infertilidad suponen para ella, Nina comienza a transferir la responsabilidad de estos hechos y sus consecuencias a los demás. En la misma escena en la que Nina imprecaba a la sombra del amante/padre su abandono, la protagonista también hace referencia al crimen que su madre la obliga a cometer: “¿Es que no lo sabes? ¡Me ha robado a nuestro hijo! ¿Y tú sigues sin decir nada? Ella lo ha matado. ¿Qué piensas hacer?” (215). La revelación de Nina, quien considera su aborto como asesinato del hijo por parte de la madre (“lo ha matado”), y su demanda al amante/padre de una represalia (“¿Qué vas a hacer?”) revelan la victimización de Nina. Debido al trauma, ella no puede asumir su responsabilidad ante los hechos sino que transfiere su culpa a la madre y a una figura paterna que no existe y que, por lo tanto, tampoco puede responder. Esta

búsqueda de responsabilidad en otros indica tanto el trastorno psicológico de Nina como su inmadurez y su esclavitud al entresijo de normas patriarcales que delimitan su existencia y que la incapacitan, sometiéndola a la repetición compulsiva del pasado encarnado en su madre.

Más adelante en la obra, Nina tendrá un encuentro con el carnicero que le vende la carne porque Nina no puede pagar y “su cuenta va aumentando” (241). Nina se siente profundamente ofendida y humillada por las palabras del carnicero, las cuales aluden públicamente no sólo a su situación de precariedad económica sino también a la incapacidad del esposo de mantenerla y satisfacer sus necesidades más básicas. Mientras Nina se defiende ante el carnicero, una mendiga (papel desempeñado por la madre de Nina) le pide que le dé “una limosna” o “algo de comida,” a lo que Nina responde que “No [tiene] nada.” Ante las repetidas súplicas de la madre, Nina, abraza fuertemente el paquete de carne que le ha fiado el carnicero mientras responde a la mendiga: “es mío,” “no me lo [volverá] a quitar” (241-42). El simbolismo de la escena es significativo de la realidad de ambas mujeres. La realidad de la madre, su carácter extremadamente limitado, su dependencia de otros y su actitud suplicante ante la hija (indicativa a su vez de un fuerte sentimiento de culpa por las transgresiones que ha cometido contra ella) todo ello es revelado a través del carácter alusivo de sus ruegos: “Cualquiera puede caer en la necesidad. Es sólo una limosna. Es lo justo. Aunque tú no lo entiendas. Es una decisión difícil pero será por tu bien. No es nada lo que pido” (242). Mientras tanto Nina, una vez desveladas sus propias limitaciones y resentida por su incapacidad de enfrentarse a ellas “empuja” a la mendiga/la madre y se “echa a correr,” es decir, huye del caos de su propia fragmentación asida al paquete de carne. Este amago de fuga, el cual podría interpretarse como debilidad de la protagonista, aparece yuxtapuesto a la identificación de Nina con el paquete de carne descuartizada que pide prestada al carnicero (“es mío”) el cual podría simbolizar tanto el hijo

abortado como el amante/padre ausente y también podría revelar lo que Caruth, en su estudio sobre las víctimas del trauma, denomina “the oscillation between a crisis of death and the correlative crisis of life: between the unbearable nature of an event and the story of the unbearable nature of its survival” (*Unclaimed* 7). Tanto la fuga de el recuerdo de su precaria situación conyugal y económica (en lugar del enfrentamiento a él), como la identificación con la carne del paquete (la cual representa todas sus carencias o vacíos) simbolizarían la afirmación por parte de la protagonista de su propia muerte en vida, de su fragmentación y, a pesar del dolor y la vergüenza que le supone esa afirmación pública de su debilidad (“the unbearable nature of the event”) ambos gestos (la fuga y la identificación con el paquete de carne) también revelarían el insoportable dolor de su supervivencia ante la violencia de su historia (“the unbearable nature of its survival”).

1.4 Nina y Miguel: primer encuentro con el héroe sádico

Tras la relación con el amante de su madre, después de la experiencia del aborto, Nina continúa su búsqueda de lo que Suzette Henke, en su lectura de Jessica Benjamin, denomina “figuras surrogadas paternas en forma de héroes sádicos” (60). Esta búsqueda del héroe sádico, el cual la estudiosa Marianne Noble define como alguien que asegura a la heroína que es fuerte en el acto de victimizarla (16), conduce a Nina hacia Miguel. Miguel es un verdadero extraño a quien se encuentra en la calle mientras espera el autobús: “Señor, señor” le grita “he perdido el autobús y no me atrevo a ir sola a mi casa” (257). El personaje de Nina, abandonado de nuevo a su propia suerte, se enfrenta al peligro y a la inseguridad callejeras con las únicas armas que posee: la astucia y la imaginación. El texto hace referencia al carácter artificioso de este primer encuentro entre ambos como una “estrategia” bien elaborada por la muchacha y su madre “para

conseguir clientes” (258), sugiriendo quizás la prostitución de ambas con fines de subsistencia debido a su precaria situación económica. Nina invita a Miguel a subir a su casa a beber “alguna cerveza” (257) que seguro queda en el frigorífico demostrando un conocimiento estelar de los gustos de los mayores y cierta comodidad entre hombres desconocidos.

La aparente madurez y total naturalidad que Nina demuestra al ofrecer su casa y una cerveza a un extraño se podría traducir en mecanismo de auto-adaptación o defensa propia para sobrellevar la situación de abandono en la que se encuentra. Nina debe encargarse de su propia protección personal ya que no tiene a nadie que lo haga. Es así que cuando en un primer lugar Miguel responde a la apelación de la pequeña y accede a acompañarla, Nina, ilusionada, proyecta sobre Miguel uno de los deseos infantiles de los que se ve privada, el de protección paternal, convirtiéndolo en compañero imaginario, alguien que ha venido a rescatarla y a suplirla de las necesidades más básicas de seguridad y cariño. Nina convierte a Miguel en su “arcángel San Miguel,” una figura paternal, un escudo protector que sustituirá el verdadero vacío del padre en su vida: “Es usted grande y fuerte,” comenta mientras le coge de la mano, “Usted será bueno conmigo” (257).

Estas últimas palabras de Nina podrían desvelar más de lo que aparentan. Además de imponer una personalidad y conductas determinadas sobre el extraño Miguel, Nina podría también estar aludiendo al abuso físico y psíquico al que se ha podido ver sometida al demandar de manera específica la bondad que no ha experimentado de mano de un adulto. Es evidente que el deseo de calor y protección familiar de Nina y su sentimiento de abandono por la ausencia de ambos padres, la conducen a comenzar desde niña un periplo de búsquedas y proyecciones personales que la ayudan a compensar todos los vacíos y carencias de su vida. Nina no puede, a una edad tan temprana, reconocer el peligro innato de sus acciones (confiar en un extraño y

abrirle las puertas de su casa) pero sí puede imponer libremente y sin tapujos (tal y como hacen los niños) una identidad ficticia y protectora, sobre un completo desconocido, acción que se podría traducir en un primer intento de ordenar el caos de su corta vida.

La conducta de Nina al otorgar a Miguel una personalidad ficticia, angélica y protectora, demuestra no sólo el deseo de protección de la niña sino que podría ser buen indicio del trauma familiar que acusa. El estudio realizado por MacLewin y Muller sobre disociaciones patológicas infantiles a causa de traumas en la infancia explica la diferencia entre los casos de disociación leves o normales (donde en general la creación de amigos imaginarios por niños y adolescentes favorece el proceso natural de su desarrollo físico y psicológico) y los más graves, resultado de situaciones traumáticas mayores (abuso físico, violencia sexual, acoso psicológico, etc). Estos últimos, según Muller y MacLewin alteran más profundamente la vida e interrumpen la existencia (534).

En el caso de Nina, la proyección de una identidad ficticia y protectora en este personaje masculino, la creación de un ser imaginario corporeizado en la persona de Miguel, con quien acabará casándose, contribuirá a la alteración de su experiencia vital. Nina no reconoce al verdadero Miguel: un hombre mayor, un extraño que responde a la invitación de una niña con palabras que insinúan su propio desequilibrio psicológico: “La cogí de la mano y ya nunca me la soltó. [...] Nunca había sentido nada igual. A mis años, había encontrado el amor. ¡Cuando ya no lo esperaba, tenía su mano pequeña entre las mías y en sus ojos veía el reflejo de los míos! (257).⁴³

⁴³ La alusión al reflejo de sí mismo en los ojos de Nina tiene connotaciones narcisistas, ya que Miguel, como demostraremos, busca en el espejo de los ojos de Nina un reflejo del ideal de hombre que quiere ser y no es. Miguel busca su propia afirmación sexual y, lejos de “haber encontrado el amor” en Nina, el reflejo de esos ojos le recuerda su carencia o quien verdaderamente es, un castrado, debido a su incapacidad de suplir las necesidades físicas y emocionales de Nina: “(the object of our desire)” afirma el crítico Dino Felluga, “is ultimately nothing but a screen for our own narcissistic projections, to come too close to it, threatens to give us the experience precisely of the

Miguel también es incapaz de reconocer a la verdadera Nina y, en su lugar, inventa con ella un amor cuasi-platónico con tintes pederastas. En la misma escena donde Miguel rememora con nostalgia ese primer encuentro, el protagonista masculino revela su percepción de Nina (a la vez que su predilección por mantener esa percepción de ella) al afirmar que “[s]iempre la [vio] como una niña” (257). Es decir, para Miguel, Nina siempre representó la inocencia y la pureza de una nena pequeña: “la vi tan pequeña, tan sola” (257) e incluso años más tarde, en la noche de bodas, y antes de consumar su matrimonio, Miguel vuelve a reiterar esa percepción que él tuvo y aún tiene de Nina y que confirma un trastorno psicológico de pederastia: “Apenas eres una niña” (201). Según Ray Blanchard la pederastia no sólo se debe definir como un trastorno mental en el que el individuo mantiene relaciones sexuales con niños o niñas adolescentes menores de edad, sino que también se deben considerar los casos de “fantasías, impulsos o conductas” (315) que pudieran apuntar a un posible contacto sexual, no consumado, con niños. Aunque en ocasiones estos casos no ofrecen suficiente fundamento clínico como para denominarlos casos de pederastia, los estudios clínicos que Blanchard examina y critica apuntan a que tanto los actos consumados como las conductas que pudieran insinuar posibles contactos sexuales, deben considerarse parte del criterio de denominación o diagnóstico de la pederastia. En el caso de nuestro protagonista Miguel, su conducta anormal, su predilección y obsesión por las niñas (ya que en la obra no existe ningún indicio de que Miguel mantenga relaciones sexuales con Nina hasta que se casa con ella cuando ésta última tiene 23 años) sí apunta a otros posibles trastornos psíquicos que se manifiestan más tarde en la obra: la impotencia, el sadismo, el abuso físico y psicológico de Nina y, por último, el asesinato del amante de Nina.

Lacanian Gaze, the realization that behind our desire there is nothing but our lack: the materiality of the Real staring back at us.”

Cualquier hombre maduro y sensato no accedería a la invitación de una muchacha sola a subir a su casa sopesando las posibles consecuencias criminales del atrevimiento. Nina, desasocia y altera su realidad dotando a Miguel de una nueva identidad mientras que Miguel se deja llevar por un malévolo y desequilibrado instinto protector y a la vez predatorio. Este encuentro no significa una amenaza sino más bien un ejemplo de redención o salvación personal para ambos. Es así que Nina más que rescatada y protegida por su “arcángel” queda, en su lugar, sumida de nuevo (tras su relación con el amante de su madre), en una dependencia extrema de otro hombre, esta vez un psicópata, la cual impide su autonomía como mujer y troca un crecimiento y desarrollo personal saludables al mismo tiempo que sigue contribuyendo a la pérdida de su identidad personal y, en suma, a la alteración de su experiencia vital.

Es más, Nina parece sufrir lo que MacLewin y Muller siguiendo los estudios de F. W. Putnam, han definido como “compartimentación” dentro de las experiencias de disociación provocadas por el trauma. Según ambos autores “la compartimentación representa una separación de la conciencia y la memoria, o el fracaso al integrar la experiencia y el conocimiento” (534). Al dotar a Miguel de una personalidad ficticia, Nina intenta dar significado a la experiencia de su encuentro, pero su reconocimiento de dicho encuentro resulta ser una construcción o invención personal donde Miguel se convierte en personaje protector cuando en realidad no lo es. Es decir, la integración entre la experiencia vivida y el conocimiento o memoria de dicha experiencia no es totalmente objetiva: Nina sí necesita protección pero no precisamente de un extraño (quien resultará ser un violento criminal, “el héroe sádico”).

La transferencia divina de “ángel protector” que Nina otorga a Miguel sugiere una patología disociativa que ocurre como consecuencia del trauma (o traumas) que Nina ha experimentado en sus pocos años de vida. Nina, poseída por una historia que no puede articular,

recurre a su imaginación y atribuye un carácter heroico y salvífico a un hombre que en lugar de ofrecerle protección, abusará física y psicológicamente de ella.⁴⁴

⁴⁴ Cathy Caruth explica cómo los individuos afectados por eventos traumáticos —: “llevan consigo la historia imposible, o se convierten ellos mismos en la historia que no pueden poseer” (*Trauma* 5).

Capítulo 2: Madurez de Nina

2.1 Matrimonio y noche de bodas

El hueco o “silencio” de tiempo que transcurre entre el primer encuentro de Nina y Miguel y la boda de ambos tiene relevancia en la obra ya que yuxtapone, a través de un largo hiato de tiempo, dos etapas en la vida de Nina, su niñez y adolescencia y su edad adulta. Los huecos de tiempo y significado en la obra, la obvia fractura y dislocación del texto y sus escenas, sus silencios, podrían apuntar precisamente hacia lo que el autor considera importante y altamente significativo en la obra. La estudiosa Bilha Blum construye un argumento similar en relación a los silencios de las obras rurales de Federico García Lorca: “lo visible y lo invisible,” comenta, “el texto y el subtexto o bien lo que se dice, se muestra o hace (y por extensión hace ruido), y lo que no es” podría albergar fines subversivos de concienciación en el lector/espectador “para despertar en el destinatario la realización de esos elementos que fueron silenciados” (71).

En el caso de *Los engranajes* el hueco de tiempo entre el primer encuentro de Nina y Miguel y su boda ocultaría unos siete años de historia de Nina, el tiempo transcurrido entre sus años de adolescencia cuando conoce a Miguel (antes o después de su aborto, esto no se especifica) y los veintitrés años que tiene cuando ambos finalmente se unen en matrimonio (233). Este intervalo de tiempo se caracteriza por la falta de expresión y resolución del pasado de Nina quien aparentemente se casa sin haber procesado los eventos traumáticos que han plagado su infancia y adolescencia.

El silencio de Nina se hace patente en la noche de bodas cuando Miguel le pregunta si “[es] virgen” ya que “[tiene] miedo a hacer[la] daño” a lo que Nina contesta: “¿Por qué me preguntas eso? Quedamos en que íbamos a olvidar todo lo que pasó antes de conocernos.

¿Preferirías que lo fuera? ... Íbamos a empezar una nueva vida, tú y yo, solos” (201-202). El olvido del pasado y el comienzo de “una nueva vida” al que hace referencia Nina es indicativo de un encubrimiento de su historia y una falsa o vana creencia en un futuro no afectado por esa historia como mecanismos de defensa y auto-protección. Es evidente que Nina, al ocultar su historia de Miguel, (la ausencia del padre, el abandono de la madre, el maltrato de las monjas, el amante y el aborto) intenta silenciar un pasado que la esclaviza y del que se siente avergonzada. Es más, su silencio podría indicar el miedo que Nina podría sentir al rechazo de Miguel si éste se enterara de que no accede al matrimonio pura y sin mancha, tal y como exige la norma social. Es así que tanto el hueco/silencio del texto como el de Nina sobre estos eventos apuntan en palabras de Blum hacia “las cuestiones sociales o de comportamiento ... silenciadas por normas culturales, tabús y convenciones” (71). A su vez, los silencios de Nina enfatizan tanto la opresión que estas “normas, tabús y convenciones” ejercen sobre la protagonista como el sometimiento de ésta a su poder.

Además de acentuar la tiranía que la normativa social ejerce sobre Nina, tanto los huecos de tiempo en el texto como el silencio de la protagonista sobre su pasado contribuyen también a establecer “el enigma de [la] supervivencia” de la muchacha. Caruth defiende que el enigma de la supervivencia de las víctimas del trauma está directamente (y paradójicamente) relacionado con el pasado catastrófico del individuo que presenta síntomas traumáticos (*Unclaimed* 58). El trauma por lo tanto no es solamente una causa de esa destrucción que ha ocurrido en el pasado sino que también demuestra lo incomprensible (el enigma) de ese pasado catastrófico, o la imposibilidad del individuo de demostrar o expresar totalmente su experiencia traumática, lo que verdaderamente ocurrió. Según Caruth, esta imposibilidad indica “la complejidad del problema de la supervivencia como centro de la experiencia humana” (*Unclaimed* 58).

La complejidad de la supervivencia del personaje de Nina en *Los engranajes* es también una complejidad de acción ya que las personas que sobreviven un pasado traumático no lo hacen “afortunadamente” como explica Caruth, dejando atrás lo destructivo de ese pasado y comenzando un futuro inafectado por él. El ingenuo intento de Nina de “empezar una nueva vida” con Miguel demostraría la repetición de acciones destructivas a la que alude Caruth en las víctimas del trauma: “the survival of trauma is not the fortunate passage beyond a violent event, a passage that is incidentally interrupted by reminders of it, but rather the endless inherent necessity of repetition, which ultimately may lead to destruction” (*Unclaimed* 63). Esta “necesidad inherente” de repetir la violencia de su pasado es la que guía la conciencia de Nina (la cual se enfrenta a su propia muerte a través de continuas “interrupciones”) a repetir una serie de acciones traumáticas en lo que Caruth denomina “una lucha aparente por morir” (*Unclaimed* 63).⁴⁵ La lucha de Nina es, en realidad, una pelea “a morir” o “hacia la muerte” pero sin embargo, esta lucha en sí tiene un valor incalculable y demuestra la pertinaz resistencia del ser humano ante la violencia de su historia y, por lo tanto, su supervivencia. Como apunta Caruth:

... repetition, in other words, is not the simple attempt to grasp that one has almost died but, more fundamentally and enigmatically, the very attempt to claim one’s own survival. If history is to be understood as the history of a trauma, it is a history that is experienced as the endless attempt to assume one’s own survival as one’s own. (*Unclaimed* 63)

⁴⁵ El sueño/alucinación de Nina sobre el amante/padre serviría como una de estas interrupciones inconscientes mientras que la relación con el amante de su madre podría constituir un intento deliberado, consciente, de vengarse de su madre y al mismo tiempo repetir una acción de tipo destructivo. Aunque Nina no parece consciente de ello, el ingenuo empeño de borrar su pasado a través de su matrimonio con Miguel, tendrá las mismas consecuencias negativas y destructivas en su vida que ya tuviera su relación con el amante de su madre.

Con cada acción repetitiva y destructiva (la relación con el amante de su madre, su embarazo, su aborto, la relación con Miguel) Nina intenta asumir lo que le toca y, a su vez, intenta defender su supervivencia como algo suyo, algo que le pertenece y la define como persona.

El enigma de supervivencia que plantea el personaje de Nina, o la imposibilidad de conocer o saber su verdad completa, se podría equiparar a lo que el crítico Colin Davis afirma sobre la filosofía de Emmanuel Levinas: “The Other is encountered as an essential mystery; it is not known or knowable ... the Other is never fully seen, known or possessed” (32). El enigma de Nina (o su “misterio”) habita precisamente en sus silencios, en su pasado oculto, en su imposibilidad de expresar totalmente un pasado traumático, mientras que su “destitución” y la violencia a la que se somete con cada acción destructiva que emprende, y que sí son desveladas en la obra, conciencian al lector/espectador y le apelan a “responder” o a actuar. Tal y como explica Levinas: “The epiphany of the Absolutely Other is a face by which the Other challenges and commands me through his nakedness, through his destitution ... The Absolute Other is the human other (Autrui). And the putting into question of the Same by the Other is a summons to respond” (“Transcendence” 17). Es aquí donde el discurso patriarcal (the Same) es puesto en cuestión por “el otro” destituido (Nina) que apela al lector/espectador no a juzgar sino a responder, a actuar de manera consecuente, ya que este enigma de supervivencia que Nina representa en *Los engranajes* se figura como una experiencia común a todo ser humano enfrentado diariamente a la violencia de su propia historia.

El matrimonio de Nina y Miguel se lleva a cabo en la sala de espera de un Juzgado Civil. Nina está vestida con un “traje largo, no un traje de novia, ni siquiera un traje blanco” (184) lo cual podría connotar su promiscuidad y, por lo tanto, su impureza ante el inminente matrimonio mientras que Miguel “devora” un gran helado y “suda como si fuera un grifo abierto” (184). En

un principio, el lector/espectador intuye que la exageración de las acciones de Miguel puede deberse tanto al clima o al “calor inaguantable” que hace en el recinto como al obvio indicio de nerviosismo experimentado por alguien que se encuentra a dos pasos de un compromiso matrimonial de por vida. La avidez con la que Miguel se come el helado junto con el uso en el texto del verbo “devorar” afianza el ambiente de “canibalismo metafórico” al que ya nos habíamos referido anteriormente y que en un principio comenzó manifestándose en el maltrato de Nina por las monjas. Junto con las restrictivas normas y tabúes sociales que subyugan a Nina y que la silencian Miguel se une, a través de esta escena y de manera simbólica, a la consumición de Nina y a su victimización. Nina no significará mucho más para Miguel que “food for his narcissism” (Sceats 41).⁴⁶ El helado se convierte en una de las metáforas (junto a su primera percepción de Nina: “siempre la vi como una niña”) (257) que aluden a la consumición o asimilación de Nina por parte de su futuro marido.

Mientras “[el novio] se rebusca por la ropa” unos anillos de boda que no encuentra” a su vez “ensucia el traje de Nina” con el helado derretido (184). Nina, por su parte, increpa ofensivamente a Miguel por su descuido y ante la efusiva disculpa de Miguel, la cual comienza a revelar un carácter extremadamente apologético indicativo de sus lacras o carencias, y el malogrado intento de éste de limpiar la mancha del vestido, Nina contesta: “Lo siento, lo siento. Eso ya lo sé, que siempre lo sientes. No me toques. Si sigues así vas a hacer que se corra la mancha. Tira esa mierda de helado de una vez” (185). Las palabras de Nina (“siempre lo sientes”) revelan una complicidad y un agudo conocimiento del carácter de Miguel a la vez que una profunda decepción ante su conducta característicos de una pareja que ha convivido (o que,

⁴⁶ Sarah Sceats hace un estudio de las alusiones al canibalismo en las novelas de Angela Carter. En particular, uno de los tres personajes principales de la novela *Love*, que ella considera “[a] narcissistic alienated and dependent [ego]” (41) mantiene, al igual que Miguel en *Los engranajes*, relaciones con varias mujeres antes y después de su matrimonio con Annabel. Estas relaciones contribuyen a alimentar su extremado narcisismo de la misma manera que Miguel utiliza a Nina para alimentar el suyo.

en este caso, se ha conocido) durante un extenso período de tiempo. Después de todo, Nina y Miguel se casan después de lo que hoy día denominaríamos un largo (siete años aproximadamente) y anticuado (esperan hasta la noche de bodas para consumir su matrimonio) noviazgo.

El obstinado disgusto de Nina por una insignificante mancha y por la incapacidad de Miguel de deshacerse de ella más que por el descuido del olvido de los anillos al que no vuelve a hacer referencia, apuntan a la despreocupación y casi apatía que la chica siente ante el acontecimiento de su boda. Así lo demuestra el texto cuando Miguel indica que “[los] llaman” por la megafonía del Juzgado a lo que Nina responde que “no piens[a] ir así. ¿En [su] boda, con una mancha como [ésta]? [y que] “no [se ponga] nervioso. Porque esperen un poco no va a pasar nada” (185).

Después de este episodio y justo antes de entrar en el despacho de la Funcionaria del Estado, Miguel intenta cerciorarse de los verdaderos sentimientos de Nina antes de casarse (“¿has pensado bien lo que vas a hacer”) a lo que Nina, evadiendo una respuesta, contesta con una pregunta similar: “¿Y tú, estás seguro?” (186). Miguel, demostrando un acusado nerviosismo ante la indiferencia y la parsimonia de Nina: “Tenemos que entrar ya. Por favor, no podemos arriesgarnos a perder el turno, eso nos supondría otros siete meses de espera” (185), reitera la importancia que este momento representa para él, sugiriendo un profundo respeto, que rayará en veneración, hacia una institución (la del matrimonio) que en el fondo los esclavizará a ambos: “Lo he estado esperando tanto,” dice, mientras Nina sigue preocupada por la fútil mancha del vestido: “Esta mancha no tiene solución” (186).

La escena de la boda se divide en dos, una que aparece al principio del primer acto y otra que comienza al principio del segundo. En la primera, Nina y Miguel aparecen solos mientras

son “[empujados]” por dos guardas de seguridad hacia la oficina. En la segunda aparecen “todos los actores” rodeando a Nina y a Miguel. En ambos casos la escena se desdobra y acapara dos momentos específicos en la vida de Nina y Miguel: la ceremonia de su matrimonio civil y la declaración de culpabilidad de ambos personajes ante el crimen de asesinato y antropofagia del que se les acusa.

En la primera escena y una vez dentro del despacho, la funcionaria pregunta a Miguel si “[toma] a Nina Velilla como mujer” a lo que Nina contesta: “Sí, le tomo” (187). La contestación de Nina a una pregunta que en un principio ha sido dirigida al novio podría sugerir un nuevo intento de Nina por afirmar su independencia y establecer un dominio predatorio sobre Miguel. El uso del verbo “tomar,” característico en el ritual del matrimonio, adquiere aquí un doble significado sexual y caníbal. Si el ritual del matrimonio civil representa la unión simbólica de dos personas ante la ley, dicho ritual también alude a la unión sexual de ambos. Es decir, el matrimonio, además de representar una unión legal representa una unión carnal que, a su vez y según Freud, denota la crueldad del acto.

Freud alega que la relación o conexión entre el hambre, la crueldad y el instinto sexual (la cual ha sido estudiada y confirmada por la historia al igual que por la biología y el estudio del desarrollo genético humano) tiene connotaciones antropófagas. En su análisis sobre el instinto sexual Freud se concentra en los factores agresivos de la libido que, según él, son “a relic of cannibalistic desires”—con fines de dominación o posesión—“which is concerned with the satisfaction of the other and, ontogenetically, the older of the great instinctual needs” (*Three Essays* 25).

A esta antigua necesidad ontogenética (el hambre) alude Freud en el mismo ensayo al compararla análogamente con la necesidad de disminuir (o saciar) la tensión sexual a través del

coito. Es decir, el apetito o deseo de ingerir alimentos es saciado a través de la consumición de éstos por la boca mientras que el apetito sexual se sacia “temporalmente” a través del coito, o la introducción del falo en el orificio vaginal: “the union of the genitals in the characteristic act of copulation is taken as the normal sexual aim. It serves to diminish the sexual tension and to quench temporarily the sexual desire (gratification analogous to satisfaction of hunger)” (*Three Essays* 15).

Nina, al adelantarse a Miguel y “tomarle” como esposo sacia sus ansias predatorias y repite una conducta similar a la del mordisco a la monja y el acoso sexual del amante de su madre al involucrarse en una alegórica y caníbal consumición de Miguel. La protagonista pone en marcha una vez más un mecanismo de auto-defensa al intentar despojarse de su condición de víctima, resistiéndose a su propia muerte, y representar su papel de devoradora (en este caso, de hombres) para satisfacer un apetito de dominio propio. A su vez, el “sí le tomo” de Nina podría sugerir un deseo de la protagonista de detener su fragmentación/consumición personal además de un paso firme hacia su propia re-generación o lo que la crítica Andreea Serban considera, en su análisis del apetito sexual según Freud, el deseo de conseguir “[a] mythical state of oneness” (Sceats 34).⁴⁷

Sin embargo, y aunque la unión (al menos la legal) sí se consigue, el apabullante peso del pasado de Nina junto con la prisión que el matrimonio representan para ella, pueden más que este leve intento mítico y emancipador de “tomar” (o engullir) a Miguel y en la escena del segundo acto, después de escuchar de boca de la funcionaria lo que para ella supone una sentencia: “Por la autoridad que represento nos disponemos a celebrar la unión conyugal de

⁴⁷ Según Andreea Serban “Freud ... discusses sexual intercourse in terms of a union which is less than perfect since it does not lead to total satisfaction which may sub-sequently be obtained through fantasies of cannibalism — an expansion of sexual interests to other parts of the body — suggesting a symbolic swallowing of the other to make up the (mythical androgynous) whole” (80).

Miguel Gutiérrez, nacido hace 54 años, hijo de Miguel y de María, con Nina Velilla, de veintitrés años de edad, de padre desconocido. Comencemos la ceremonia” (233), Nina “se desploma sobre el suelo, “desmayada” o, por decirlo de otra manera, perdiendo toda conciencia de sí misma y toda esperanza “to be restored to [her] original shape” (Serban 80). Después de incorporarse, las respuestas de Nina a las preguntas de la funcionaria reiteran de nuevo su condición de víctima al acceder al matrimonio como única alternativa: “no tengo otra opción” y “[e]s la única puerta abierta” (234-35) indicando un sentimiento de derrota y una vuelta a la dependencia a la que ya está bien acostumbrada.

La escena del matrimonio civil se cierra con la persistente y sofocante retahíla de disculpas de Miguel: “Lo siento. No sabes cuánto lo siento. No sabes lo que lo siento. Que siento que...” (186) la cual es premonitoria de la noche de bodas donde se confirma su debilidad: la impotencia sexual. Miguel y Nina aparecen en una escena íntima y en penumbra, de “un ambiente casi mágico” (200) lo que podría aludir a la idealización de ambos del momento. Es más Miguel, imitando la costumbre de tomar a la novia en brazos antes de cruzar el umbral de la puerta, la levanta mientras la lleva hacia el lecho matrimonial. Echados sobre la cama, Miguel sigue disculpándose por no haber sido capaz de dar a Nina lo que verdaderamente merecía: “Ahora estamos casados. Siento mucho no darte una luna de miel ... Siento mucho que ésta no sea la casa que te hubieras merecido” (200), aludiendo a un sentimiento de culpa por no ser el prototipo de hombre que le exige la narrativa patriarcal a la que él también se somete: procreador, proveedor y cabeza de familia. Mientras tanto Nina, quien en un principio había mostrado un total desinterés por la celebración matrimonial, de repente y llorando de felicidad le declara una efusiva devoción: “Miguel, yo te quiero ... mucho, mucho, mucho” (201) y demuestra cierta impaciencia por consumir su amor ante los sentimientos de indecisión, miedo,

duda y obligación que acaparan la atención de Miguel y que a su vez sugieren tanto su impotencia como su incipiente sadismo: “No quisiera decepcionarte ... Tengo miedo de hacerte daño. ¿Eres virgen? ... Me da miedo hacerte sangre ... Apenas eres una niña ... Tengo que prepararte antes. Podría hacerte mucho daño” (201-02). Nina le recuerda cuál es su deber como marido afirmando que ahora “[es] su mujer” y no una niña como él la percibe mientras Miguel se siente aludido y “avergonzado” (201) al reconocer su debilidad.

Nina, por otra parte, parece confundir la cópula con un anhelo de maternidad frustrada al comparar el pene o el falo de Miguel con el hijo deseado dentro de su vientre: “Hazme tuya. Quiero que me llenes con tu cuerpo. Quiero sentirte dentro de mí” (202). Sin embargo, el matrimonio no se consuma y Miguel, tras una discusión con Nina sobre la inminente visita de su madre, “abandona el lecho matrimonial” (202) y deja a Nina postrada y vacía. Podríamos especular que la tristeza que Nina siente al ser abandonada por Miguel en su primera noche de bodas es el resultado de la insatisfacción de la primera al haber proyectado sobre su esposo el deseo imposible de ser madre. Suzette Henke hace un estudio detallado de una de las obras de la escritora Anaïs Nin. En su análisis Henke reflexiona sobre las sugerentes revelaciones de la escritora en su diario con respecto al incesto entre Nin y su padre, Joaquín Nin y Castellanos, además de su posterior relación con el autor Henry Miller. El resultado de este último idilio es un embarazo indeseado y un aborto a los seis meses de gestación. Henke hace un energético análisis psicoanalítico de las confesiones de Nin revelando el deseo oculto de Anaïs por la figura del padre que la abandonó, el simbolismo sexual de su relación incestuosa y los sentimientos de culpa después de la pérdida del hijo con Miller. Anaïs rememora su tortuosa vida y Henke compara el anhelo de la novelista por el padre y el hijo perdidos con el deseo de crear un espacio para ambos: “a uterine world ... in which they can live.” Este deseo de fundición o “conflación”

freudiana, según Henke, “of the phallic member and [the] emergent embryo” (70) es similar al que Nina experimenta en *Los engranajes* en relación a Miguel. Al pedirle a su esposo que “[la llene] con su cuerpo” porque “[quiere sentirle] dentro de [ella]” Nina crea ese mismo espacio uterino al que alude Henke donde el hombre (el padre, el hijo) puede cobijarse o vivir. Sin embargo, la falta de consumación de la cópula, es decir, la imposibilidad de Miguel de llenar o habitar ese hueco metafórico que Nina ha creado para él, producen la consiguiente decepción de su esposa la cual se queda triste y deprimida “llorando sobre la cama” (202). Nina se siente profundamente defraudada por Miguel. Su insatisfacción se debe a que Miguel ni la “llena” ni la consuela sino que simplemente “se vuelve para mirarla” (202) evocando un acusado narcisismo lacaniano y reconociendo a través del espejo que es Nina, su propia debilidad.

2.2 Narcisismo, castración y sadismo de Miguel

Las continuas disculpas de Miguel durante la noche de bodas por no poder ofrecer a Nina lo que verdaderamente se merece (una casa y una luna de miel en condiciones) aluden a su incapacidad de satisfacer a su mujer de manera literal y figurada. La realización de su propia castración metafórica se afianza cada vez que Miguel “mira” a Nina puesto que, como ya sugerimos en un principio, Nina evidencia lo que Miguel es (ya que en “[los] ojos [de Nina]” [siempre vio] “el reflejo de los [suyos]”). Cuando nos referimos al término “castración” lo hacemos desde la aproximación freudiana y lacaniana del “miedo a la castración” dentro de los parámetros del desarrollo psico-sexual. El complejo de la castración según el crítico Dino Felluga “is closely associated with the Oedipus complex, according to Freud: ‘the reaction to the threats against the child aimed at putting a stop to his early sexual activities and attributed to his father.’” Es decir, el niño pequeño que está en pleno desarrollo físico/sexual y emocional, se

enfrenta de golpe con las leyes y convenciones sociales que le rodean, entre ellas las prohibiciones de cometer incesto y asesinato y, normalmente, entenderá dichas prohibiciones como una “castración.” Felluga ejemplifica esta castración simbólica con el ejemplo de los padres que amenazan al niño que se masturba con la ceguera. Lacan hace una aproximación lingüística al concepto de la castración freudiana relacionándolo con “el falo” y “la ley del padre.” Para Lacan, “el falo” (que no se debe confundir con el pene) representa tanto lo que el sujeto pierde al entrar dentro del reino o la esfera del lenguaje, su plenitud, “a sense of perfect and ultimate meaning of plenitude,” como el poder del “padre simbólico” traducido por ejemplo en las leyes, el control y el conocimiento. Este “padre simbólico” representa todas aquellas estructuras sociales que controlan nuestra vida y que guían nuestras acciones como la ley, la religión, la medicina y la enseñanza.⁴⁸

Cuando después de su frustrada noche de bodas, Miguel “se vuelve para mirar [a Nina]” la muchacha le recuerda precisamente su debilidad, su falta de hombría y su impotencia. La madre también alude a una similar pérdida de dominio de Miguel ante su hija, confirmando a su vez la percepción que tanto Nina como su madre tienen de él: “A esto te ha llevado esta mujer” afirma la madre cuando descubre la aventura amorosa de su hija con Sergio, un nuevo amante, “No supiste tratarla con mano lo suficientemente dura para contenerla [...] No ocupaste tu lugar” (263). “El lugar” al que alude la madre es en realidad la posición jerárquica de dominio sobre la mujer que la narrativa patriarcal a la que se acoge le demanda pero que sin embargo Miguel fracasa en ocupar.

Su vida matrimonial sigue apuntando, tras la noche de bodas, hacia la constante debilidad o castración de Miguel y la total insatisfacción de Nina. En otra escena de cama, los esposos yacen, él “abatido, derrotado,” ella “tumbada boca arriba, en silencio:” “Me crearás menos

⁴⁸ La explicación de Lacan procede de Felluga.

hombre,” comenta Miguel, “Creerás que soy un egoísta al no darte lo que tanto deseas” (219) ¿Es que eso es tan importante para ti? ¿Es que no puedes vivir sin pensar en ello?” (220). Lo que los dos esposos no se dicen, sus silencios (el “lo,” el “eso,” el “ello” que podrían significar tanto el orgasmo como el hijo) todo aquello que no es nombrado, “[lo]” que Nina dice que Miguel “no [puede] comprender” (202) (su pasado, su aborto) es precisamente, tal y como Silvia Tubert afirma sobre las observaciones de Fernández Cifuentes en relación a *Yerma* de Federico García Lorca, un lenguaje teatral que no es transparente, que no es vehículo de los eventos que ocurren sino “[a] vocabulary [that] signals de preoccupations and apprehensions of the characters: ‘everything becomes hints, gestures, because of all these things [the characters] say can’t be known’” (71).

En su teoría del lenguaje, Lacan explica cómo cada palabra, cada enunciación, es en realidad, una construcción o “social chain” que expone al sujeto que enuncia y que, según Silvia Tubert, “produce efectos en lo real” (71). En el caso de Miguel y Nina, cuando Miguel le comenta a Nina que ella “[le creerá] menos hombre” o que “[le creerá] un egoísta” lo que a su vez está diciendo es que su narcisismo (o su profundo egoísmo) en realidad revela su inferioridad (en lugar de su dominio) sobre la mujer y expone su debilidad e incapacidad de ser lo que tanto Nina como la narrativa patriarcal que le somete, esperan de él: capaz de satisfacer las necesidades físicas y emocionales de la mujer al mismo tiempo que ser fértil y procrear. A su vez, Nina, quien recibe este mensaje de Miguel, sólo puede entenderlo en la medida en que ella es víctima de la misma narrativa. Tal y como apunta Lacan: “she receives her own speech from him, but not inverted, her own speech is in the other who is herself, the little other, her reflection in the mirror, her counterpart” (63). Nina también es presa de su propio reflejo y su frustrado deseo de maternidad es ejemplo del asimiento o posesión que ese reflejo—su homólogo, una

construcción social (la mujer que sólo es mujer a través de la [forma]ción que le da el hombre y de la maternidad)—tiene sobre ella. Según Lacan, “el juego comienza con la primera palabra pronunciada” y dicho juego de roles determinados dentro del discurso patriarcal al que Nina y Miguel pertenecen y del que caen presos revela, a través del uso de la alusión, la verdadera realidad de los jugadores.

Lacan describe la alusión a la que una paciente recurre para expresar una circunstancia que la hizo sentirse rebajada y “devaluada.” En su explicación de la conversación que tuvo con un conocido en el portal de una escalera, la paciente revela precisamente el efecto que el lenguaje tiene sobre su realidad. La mujer es íntima amiga de la amante de este hombre el cual está casado y mantiene una relación extramarital con la amiga de la paciente. La relación entre ambas mujeres se ve invadida por este hombre quien termina (junto con la amiga de la paciente) expulsando a ésta última de sus vidas. Obviamente, la paciente interioriza sentimientos de abyección al verse forzada a separarse de su amiga. Teniendo en cuenta este contexto relacional, la paciente expone el breve diálogo que el hombre (amante de su amiga) y ella intercambian en la escalera del bloque donde viven. La paciente le dice al hombre que “acaba de venir del carnicero” a lo que el hombre responde “cerdo/a.” La mujer se siente profundamente ofendida por la contestación del hombre pero Lacan explica cómo la declaración de la mujer alude precisamente a lo que ella es de manera figurada y por ello, su reacción es realmente una reacción a una realidad suprimida por su subconsciente—el hecho de que se siente fragmentada, dividida y que su mundo, el que compartía con su amiga, también lo está—y revelada a través del lenguaje:

She speaks by allusion so well that she doesn't know what she is saying. What does she say? She says —*I've just been to the butcher's*. Now, who has just been

to the butcher's? A quartered pig. She does not know that she is saying this, but she says it nevertheless. That other to whom she is speaking, she says to him about herself —*I, the sow, have just been to the butcher's, I am already disjointed, a fragmented body, membra disjecta, delusional, and my world is fragmenting, like me.* That's what's she is saying. (52)

Miguel, en *Los engranajes*, alude a su propia castración cuando le dice a Nina: “me crearás menos hombre ... un egoísta al no darte lo que tanto deseas” mientras que el “silencio” de Nina y la evasión en su respuesta (su falta de enfrentamiento a la alusión de Miguel) indican un claro sometimiento a un “juego” y un rol determinados, el de la mujer callada y sacrificada a los intereses del marido: “Quizás te harían falta unas vacaciones. Podríamos irnos a la playa. Trabajas demasiado. Tú me has contado que durante veinte años has estado atado al trabajo, día tras día, sin domingos ni festivos. Creo que es el momento de que te tomes unos días de descanso” (219). En esta escena Nina evita un enfrentamiento directo tanto con su propia insatisfacción como con la realidad del egoísmo y narcisismo de Miguel, a los que él mismo ha hecho referencia. En su lugar, Nina ignora las palabras de Miguel y proyecta la responsabilidad o la culpa del fracaso de su relación sobre un tercero, “el trabajo” que ha esclavizado a Miguel durante años. La protagonista confirma con sus palabras una esclavitud que Miguel ya “le ha contado,” es decir, una esclavitud que Miguel asume y que en realidad se ha creado para compensar, paradójicamente, su debilidad.

La cadena de alusiones que este diálogo provoca revela la veneración o idolatría casi totémica que Miguel tiene hacia su trabajo y, de manera equivalente, hacia la mujer/madre. Esta adoración denota la profunda esclavitud de Miguel a una narrativa patriarcal que le oprime y de la que a su vez es incapaz de liberarse. Como consecuencia Miguel, frustrado y resentido por su

debilidad y su esclavitud a la ley del padre (el falo, el padre simbólico), responde de manera ambivalente, protegiendo obsesivamente a la vez, que, como demostraremos, atacando con un abismal sadismo la fuente/el origen de esa veneración: “la máquina” y/o “la mujer.”

El trabajo es para Miguel el lugar donde puede ejercer de manera directa el dominio/poder que es incapaz de demostrar en casa y, aunque “[le] jode” (216) estar siempre “atado” (219) a él y “cumpl[e]” (religiosamente) “con [la] mierda” (212) de su labor en la fábrica, la idealización que hace de su cometido diario apunta a cómo su ocupación fuera del hogar satisface, a la vez que alimenta, su pronunciado narcisismo: “Tengo que ganar para los dos,” afirma cuando Nina sugiere que se tome un descanso o que busque otro trabajo, mientras él alega que “no ... permitiría” que ella nunca se pusiera a trabajar, expresando la humillación que supondría a su masculinidad y a su orgullo propio el hecho de tener una mujer que trabajase fuera del hogar (lo que también denota su sometimiento, de nuevo, a una fuerte estructura patriarcal). Además de no permitir que su mujer trabaje, Miguel espera que Nina actúe de manera consecuente dentro de su rol de esposa tradicional y se desespera ante la ausencia y la dejadez de Nina en el hogar: “Una tarrina de margarina casi vacía, un paquete ya caducado de empanadillas y un bote de betún. ¿Son estas maneras de llevar una casa? Trabajo quince horas diarias y esto es lo que me encuentro al llegar al hogar, al dulce hogar conyugal. ¿Y dónde se encuentra mi mujer a estas horas?” (235) mientras que, al mismo tiempo, se cuestiona si “merece” (235) este trato por parte de Nina después de sacrificarse tanto por ella. La aparente esclavitud de Miguel ante el trabajo es, en realidad, la única manera de afirmar su profundo narcisismo. El trabajo colma su insatisfacción matrimonial a la vez que afirma su hombría, su necesidad de que otros dependan de él. Así lo corrobora una conversación con Nina acerca de las vacaciones que se debería tomar:

No. No podría dejar la máquina sola. Nadie sino yo la puede entender. Necesita de mi mano. Si me alejara de ella, quién sabe qué catástrofe ocurriría [...] necesita de mí. Yo la he cambiado. [...] Si yo la abandonara sería el fin. (219)



Nina y Miguel. *The Gears*. Traducción de David Gregory. Dirección: David Gregory y Julia Smith. Febrero/Marzo 2010. Towson University's Center for the Performing Arts. Towson, Maryland, USA.

En efecto, en el trabajo y en el cuidado de la máquina, Miguel proyecta tanto un pronunciado sentimiento paternal hacia Nina como unos deseos de prepotencia y dominación que, obviamente no ve colmados en su vida conyugal, como lo confirman sus constantes referencias a la máquina de la que está encargado: “ahora es como un niño pequeño, que si no reconoce la mano que le da de comer se deja morir” (219). En el trabajo Miguel es quien debe ser, el prototipo de hombre que la narrativa patriarcal exige y que, en realidad, en casa no es. A la máquina (símbolo del trabajo y la mujer) Miguel la puede someter, a través de la fuerza, a hacer lo que él desee y ésta le responde de manera adecuada, “ronroneando” sumisamente,

satisfecha y agradeciendo el cuidado que le da. Así se lo confirma a Sergio, su aprendiz, después de una escena en la que Miguel ha evitado una explosión y ha desactivado una alarma preventiva “[pegando] un puñetazo al botón de seguridad” (213):

La máquina es una mujer. Hay que tratarla con dureza, no hacerle caso. Si no, siempre te pide más y más. Mírala. Si no le haces caso, comenzará a lloriquear. Si la tratas con mano excesivamente dura, gemirá. Si todo va bien, ronroneará como una gatita. Debes aprender que no te puede hacer nada. Que el que manda siempre eres tú. (217)

Como contraposición a esta satisfacción hedonista que Miguel experimenta en el trabajo, Nina constituye el vivo e intermitente recordatorio de la fragilidad de su hombría ya que, todo su esfuerzo por complacerla (trabajando incansablemente para proveerla) sólo desemboca en “cansancio” (220) (sugiriendo de nuevo su impotencia en la cama) celos y reproches: “¿Crees que una máquina es más importante que nosotros? ... Lo sientes pero pones a esa máquina por encima de mí” (220).

En el trabajo Miguel, vive lo que podríamos denominar su sueño totémico adquiriendo el dominio supremo que en casa no posee. El totemismo, tal y como explica Montserrat Morales Peco es “un sistema a la vez religioso y social, basado en el culto del tótem y organizado en torno al mismo” (29). El tótem, según Freud, podía ser tanto un animal como una planta o fuerza natural y “[se] le consideraba como el ancestro del grupo y como un espíritu protector y benefactor. De ahí que quienes tenían el mismo tótem estuvieran sometidos a la obligación sagrada de no matarlo o destruirlo, así como de abstenerse de comer su carne” (Morales Peco 29). El tótem se “transmitía hereditariamente” y si el clan que lo recibía no tenía lazos consanguíneos, su posesión creaba un lazo o una unión entre los miembros del clan mayor que la

biológica. Por lo tanto, una de las leyes que lógicamente se derivaba de dicha posesión era “[la prohibición] a los miembros de un sólo y mismo tótem [de] tener relaciones sexuales o casarse entre sí” (29). Estos dos mandamientos (la prohibición de matar al tótem, el cual es considerado un ancestro o “el padre primero” y de tener relaciones sexuales con las mujeres del clan) coincidían precisamente con las transgresiones del mito de Edipo en el cual el hijo mataba a su padre Layo y terminaba casándose con su madre Yocasta. Era así que el clan o sociedad primitiva se organizaba bajo dos postulados clave, el de veneración al padre y el de prohibición del incesto.

Sin embargo, esta sociedad patriarcal dio paso, según Freud, a una sociedad u organización de tipo fraternal. Freud utilizó la idea de Darwin de que “los hombres habían vivido primitivamente como algunos animales, por hordas, es decir, por grupos dominados por un macho, por un padre violento, celoso, que guardaba para sí todas las mujeres de la horda y expulsaba a los hijos a medida que crecían” (Morales Peco 31). Los hijos que habían sido expulsados, resentidos por el maltrato del padre, acordaron de manera vengativa, matarlo, comérselo (ya que éstos eran caníbales) y apoderarse de las mujeres, llevando a cabo el prohibido incesto totémico. El ritual de consumición del padre representaba tanto el odio de los hijos como la veneración al tótem que, al ser asimilado por los hijos, unificaba al mismo tiempo que reconciliaba a éstos últimos con la figura paternal. Este ritual, con el tiempo, derivó en práctica religiosa en la que “el dios [era] el animal totémico del que habría nacido en una fase de desarrollo superior del sentimiento religioso” (Morales Peco 31). Es decir, Freud, quien intentó definir los procesos culturales y religiosos de cualquier comunidad basándose en sus estudios de la psique y en las pulsiones o instintos básicos del ser humano (Thanatos/Eros) argumentó que el sentimiento religioso de las sociedades modernas realmente provenía de este culto primitivo al

“animal totémico” o al “primer padre.” Según Harris, para Freud los tabúes sociales a su vez procedían de una evolución similar de los individuos y sus culturas “a través de los varios estados de progreso hasta la madurez” aunque “algunas culturas, como algunos individuos, se [detenían] en su desarrollo en algún punto de la “civilización,” o madurez (368).

El tipo de sociedad representada en *Los engranajes*, y a la que sus protagonistas están esclavizados, exhibe todas las características de una sociedad conservadora y patriarcal “detenida en su desarrollo” y sumida en los tabúes derivados de esa falta de desarrollo. Es por ello que tanto Nina como Miguel y la madre, caen presa de la norma social, la veneración de unos principios sagrados y/o unas construcciones sociales fundamentados en una cultura inmadura y dependiente del tótem para subsistir. Este tipo de cultura/sociedad se re-crea a través de la producción de individuos subordinados a sí mismos, a otros o a la norma, perpetuando indefinidamente un círculo vicioso de subyugación y falta de libertad social y personal.

Miguel no sólo es esclavo del tótem que representa su trabajo sino que también venera de manera casi religiosa a “la madre” lo que denota su puritanismo y su ciega sumisión a dichos principios sagrados característicos de este modelo de sociedad. La relación que Miguel tiene con la madre de Nina confirma su fetichismo hacia una figura pura y virginal a la que a su vez desea pero no puede poseer, así alude ella misma en una conversación con Miguel mientras hablan de Nina: “Si querías tenerme a mí, ¿por qué te precipitaste de esta manera?” (263) refiriéndose al matrimonio entre Miguel y Nina. En varios diálogos de la obra, Miguel siempre defiende a la madre ante su hija, elevándola a un plano espiritual, sin tacha, incluso ante las continuas referencias de Nina al carácter perverso y engañoso de ésta: “Es una mala bestia” (202) ... “una cerda” (223), “es tu madre,” contesta Miguel, “no hables así de ella” (202).

Cuando la madre, respondiendo a una invitación de Miguel a una comida familiar, (la cual vuelve a denotar/simbolizar el ambiente consuntivo y predatorio en el que se desenvuelven los personajes) se presenta en la casa de Miguel y Nina después de sus nupcias con “una gran alfombra” (221), el conflicto se desata. La madre despliega el regalo sobre el suelo ante la mirada aduladora de Miguel y la despreciativa de Nina y ésta última, molesta por la presencia materna y por el inconveniente regalo, comienza a descalificarlo con la intención de que su madre reciba sus despectivas indirectas y se dé por aludida: “Es un gasto que no te puedes permitir. Lo mejor es que la devuelvas ... Estas cosas lo único que hacen es crear porquería ... me dará un buen trabajo ... Ni siquiera pega con los muebles.” Más tarde, Nina increpa a Miguel por “defender” la alfombra “con mucho interés” (222) y por referirse a su progenitora con el término “madre:” ¿Qué haces tú llamándola madre? Miguel, explícame qué pasa aquí” (224). Nina sugiere el apoyo y la adoración de tipo casi incestuoso que Miguel tiene hacia su madre en lugar de hacia ella:

Miguel, si ésta es ahora mi casa. ¿por qué tengo que soportarla? ¿Qué es lo que he ganado casándome contigo si aún tengo que aguantarla aquí? Sólo de verla me dan ganas de vomitar ... ¿Es que no te das cuenta?” ... ¿No lo ves? Se está riendo de nosotros. Con sus aires de madre sacrificada. ¿Es que no te das cuenta? Se está riendo de nosotros. Se está riendo de ti. ¿Por qué? ¿Qué es lo que te hace para que te trate como un capullo? (223-24)

Nina, evocando al viejo adivino Tiresias en la tragedia de Sófocles, alerta a Miguel de su ceguera ante la relación prohibida que aparenta tener con su madre (y sugerida a través de las palabras “¿qué es lo que te hace?”) mientras que intenta despertarle del hechizo en el que parece estar sumido y que es indicativo de la ciega veneración que tiene hacia la madre (“¿Es que no te das

cuenta? ... ¿No lo ves?”). Miguel, entendiendo la alerta de Nina como una insinuación a su falta de hombría (después de todo mantener una relación con la madre es una de las mayores transgresiones en las que el hijo puede caer), contesta con una violencia animal, abofeteando a Nina, “[tumbándola] contra la alfombra” y “respir[ando] hondo, casi bufando, como un toro” (224) mientras Nina queda postrada ante ambos, inmóvil sobre el altar de la estera como símbolo del sacrificio inocente al ídolo de la madre. Esta última, por su parte, contesta recompensando con halagos a Miguel quien de una vez por todas demuestra signos de su digna masculinidad: “Eres muy bueno, hijo. Mucho mejor que ella” (225) mientras que prosigue a enumerar, uno por uno, los principios sagrados (la familia, los hijos, la religión) sobre los que Miguel debe fundamentar su familia y a los que, como ya hemos observado, Nina, la madre y Miguel, están esclavizados:

Y los hijos harán mucho. Los hijos arreglan los matrimonios difíciles. Le cambian el carácter a cualquier mujer. Hará buen papel como madre ... Cuando antes quede embarazada, mejor para todos. ¿Sabes? ... Lo bautizaréis, claro. Esos matrimonios jóvenes que les da por no bautizar a los hijos ... Hay que ... renunciar a Satanás ... Aunque os hayáis casado por lo civil, debéis bautizarlo ¿cuándo vais a tener un hijo? ... ¿No tendréis algún problema? (225)

La visión folclórica y tradicional que la madre tiene de la mujer, el matrimonio, el embarazo, los hijos y la religión desvelan el entramado de leyes y costumbres falocéntricas que subyugan a estos tres personajes, los cuales se retuercen bajo el simbolismo de sus cadenas, abocados a desempeñar unos roles heredados y determinados por la sociedad y el estado y que, en lugar de “facilitar” y “arreglar” sus vidas (como afirma contundentemente la madre), les consumen y les conducen hacia las más violentas reacciones.

El sadismo de Miguel se vierte con toda su fuerza sobre Nina ya que, ante todo, Miguel debe demostrar a la madre (símbolo de devoción patriarcal) quién manda en casa. Con sadismo entendemos aquí la obtención de placer o satisfacción personal a través del ejercicio de la crueldad sobre la persona que el sádico (Miguel) posee, en este caso Nina. Sin embargo, la violencia con la que responde a Nina, sólo es reflejo de su debilidad, de su sometimiento al tótem, al falo, (o la construcción patriarcal de su virilidad que la madre simboliza) y a quien en realidad quiere destruir puesto que enfatiza su propia castración. Cuando Miguel castiga a Nina, golpeándola, en realidad se autolesiona o se castiga a sí mismo por haber caído presa de esa construcción y no poder enfrentarse como un hombre a su debilidad.

El sadismo revelado en esta escena (al igual que, de manera más sutil, en la noche de bodas a través de sus repetidas afirmaciones sobre cómo podría “hacer daño” o “sangre” a Nina en su primera, y fracasada, experiencia sexual de pareja) es confirmado en otro acto de brutal violencia hacia una prostituta a la que Miguel acaba asesinando. Resentido por un sentimiento de culpa ante la imposibilidad de enfrentarse a su verdad (su incapacidad de satisfacer física y emocionalmente las necesidades de Nina) y dando posibles indicios de lo que parece ser una esquizofrenia o un trastorno de identidad disociativo, Miguel apacigua su ira y se desahoga atacando brutalmente al objeto de su desidia (“la mujer”) en este caso una prostituta: “Quiero hacerte daño” (203), le declara, y “con ojos de loco” (204-206) procede a violarla ante las angustiadas súplicas de socorro de la mujer (205). La escena se cierra con Miguel “[alzando] una piedra” y “[abalanzándose]” con saña sobre la mujer que yace inmóvil y “tendida” sobre el suelo. La crueldad y perversión del asesinato se hace patente en la descripción que el jefe de policía hace una vez que se encuentra el cuerpo sin vida de la prostituta: “Hematomas de diferente consideración en tórax y extremidades. Desgarramiento brutal de los órganos genitales. Se

sugiere la introducción de cuerpo extraños en la vagina, un palo, una barra de hierro” (218). Los detalles del atroz crimen corroboran la impotencia y el sadismo de Miguel quien, incapaz de consumir la cópula y eyacular dentro de la mujer, “[rocía] de semen” (218) su cuerpo mientras utiliza otros métodos para violarla.

El doctor Colin Ross expone el caso de un individuo con trastorno de identidad disociativo que cometió una violación y fue sentenciado a 99 años de prisión y encarcelado por su crimen. Dicho individuo, en su defensa, explicó como su “otra personalidad...una persona azul, grande, oscura y muscular” (553) quería hacer daño a su familia y cómo después de discutir con él, se encontró confundido dentro de su furgoneta aparcada cerca de un parque. Sin saber por qué se encontraba allí, se fue a su casa. Poco después la policía le detuvo y le inculpó de la violación en la que, sin saberlo, estaba involucrado. Este caso ilustra, según Ross, el tipo de conducta que los pacientes con diversos trastornos de identidad pueden demostrar. En el caso de Miguel, la atroz violación de la prostituta, su consiguiente negación de los hechos a la policía: “Yo no tuve nada que ver” y su construcción de su propio alter-ego (el enviado del fuego) el cual dirige y ordena sus acciones apuntan, clínicamente, a un trastorno mental similar al caso expuesto por Ross. Después de ser interrogado por la violación y el asesinato de la prostituta Miguel contesta:

No pueden retenerme por más tiempo. Tengo que ir a alimentar el horno. Sólo deben de quedar las brasas. Si no me dejan ir, el fuego acabará extinguiéndose, definitivamente. Eso sería fatal. Nadie puede comprender lo que eso supondría. Yo lo he alimentado día tras día. Conoce mi mano y extrañaría la de un desconocido ... ¿Para qué me quieren a mí? ¿Intentan acusarme de todos los casos que han sido incapaces de resolver? ¿Qué tengo que ver yo con una

prostituta? Alguna vez, la carne es débil, he ido con ese tipo de mujeres. Lo reconozco. ¿Pero de qué me hace culpable eso? (256)

Desde una perspectiva psicoanalítica, Miguel podría estar utilizando este alter-ego para demostrar una masculinidad y un dominio perdidos y, al mismo tiempo, restaurar el respeto y el favor de la madre que han sido dañados precisamente por su falta de hombría. La atroz violación y el posterior asesinato de la mujer también podría significar el intento por parte de Miguel de destruir todo lo que le recuerda su debilidad, su propia castración.

La deformación de la cara de la prostituta cuyo “rostro [queda convertido] en un amasijo irreconocible” evoca otra deformidad, la de la cara de Miguel en el trabajo quien se cubre el rostro “con un casco [y] una visera protectora ... que al protegerle la cara se la deforma” (210). El simbolismo del rostro desfigurado de ambos personajes es particularmente revelador tanto del intento por parte de Miguel de cosificar o borrar la humanidad de la mujer a la que acaba de asesinar brutalmente (como si de un acto de supresión de la memoria se tratara) como de la falta de humanidad y la demencia del propio Miguel quien niega el crimen ante la policía “Yo no tuve nada que ver” (256). Miguel se va transformando paulatinamente en un ser cada vez más desquiciado. Nina rememora la noche en la que su marido llegó a casa “cubierto de sangre” y “[oliendo] a perfume barato” mientras confirma la represión de éste de los hechos cometidos a través de su “[quemado] de periódicos” y el “[arranque del] enchufe de la televisión:” “No tenía encima ni un rasguño. Yo no me atreví a preguntarle nada. Sus ojos brillaban como los de un loco” (254).

En *Los engranajes* Miguel, frustrado por su castración y debilidad simbólicas en el hogar, reacciona interiorizando una figura del padre a la que es incapaz de igualarse en la realidad y creándose para sí una personalidad ficticia, un alter-ego, que emula al padre y que finalmente se

acoge a los deseos y objetivos que otros tienen de él. Podríamos decir que Miguel, sintiéndose perseguido por el recuerdo constante de su falta de masculinidad (literal y figurada) al no haber sabido “cumplir con su deber” (263) (sentimiento que tanto la madre como Nina evocan en él) se crea un super-yo precisamente para compensar esa debilidad, recobrar la estima de la madre y recompensar, como veremos, a Nina. Miguel se auto-denomina tótem por excelencia a quien otros deben venerar y del que deben depender. En lugar de ser consumido por una construcción de su masculinidad ajena a su yo verdadero, Miguel reacciona y se convierte en predador/consumidor, en “enviado del fuego” (267).

La auto-proclamación de Miguel como “enviado del fuego” tiene un importante peso simbólico en la obra ya que como encargado del fuego que mueve la maquinaria de la fábrica de fundición, Miguel se convierte en motivo y causa del devastador destino que mueve la obra y adquiere, en esta tragedia contemporánea y de manera simbólica, el poder que las divinidades poseían en la tragedia clásica. La máquina pide “el fuego” que Miguel aviva añadiendo cantidades peligrosas de carburante. Sin embargo, en todo momento, Miguel se considera “en control” de la máquina y del fuego, de la misma manera que los dioses en la tragedia clásica guiaban y controlaban las acciones de sus súbditos. Cuando el aprendiz de Miguel, Sergio, le advierte que la máquina de la que está encargado va a estallar por la presión que le está causando y le pregunta si “sabe lo que puede pasar si sigue así” Miguel contesta: “nada que yo no quiera” (213), exhibiendo total dominio de la situación.

A través de la obra, las conexiones entre Miguel y el fuego son numerosas y demuestran su obsesión con este medio que se convierte en metáfora del destino fatal del drama: la violencia que persigue y consume a todos sus personajes, en específico a Nina. Nina hace referencia a la relación casi maniática que su esposo tiene con el fuego en el primer encuentro que tiene con su

ayudante Sergio quien ha acudido a la casa de ambos tras haber sido invitado por Miguel a comer con ellos y conocer a su esposa:

Sergio: ¿Dónde está ahora?

Nina: En el jardín, preparando la barbacoa.

Sergio: No puede separarse del fuego.

Nina: Él se encarga también de la chimenea. Nadie puede tocar ni la barbacoa ni la chimenea, sólo él. O el horno del jardín para quemar las hojas muertas. Yo no me puedo ni acercar. No sé cómo me deja entrar en la cocina y dar el gas.

Sergio: Vaya manías. No me imaginaba algo así de Miguel. (228)

Poco después en la obra, cuando Sergio intenta incorporar a Miguel a las filas del sindicato y organizar una huelga para obtener mejores condiciones laborales, Miguel se niega a participar alegando que los compañeros de los que habla Sergio nunca se han interesado por él (246) y que ahora él no les debe nada. A las casi súplicas de Sergio por “detener” (243) el fuego de la máquina y unirse a los esfuerzos colectivos del sindicato, Miguel contesta una y otra vez con la imposibilidad de apagar lo que ya ha sido encendido o, en otras palabras, parar la fuerza del destino que él mismo representa: “Yo soy responsable de que este fuego no se apague nunca. Tendréis que pasar encima de mi cadáver si pretendéis que esto ocurra” (244), “El fuego seguirá encendido” (247), “Mientras yo esté aquí nadie tocará este fuego” (248).

La obsesión de Miguel con el control del fuego posee, por lo tanto, una doble vertiente significativa con respecto a su análisis. Por una parte, y desde una perspectiva clínica y psicoanalítica, su construcción de un alter-ego “responsable” y en control de sus acciones, apuntan a una patología disociativa de un individuo claramente alterado por un trastorno que podría haber sido provocado tanto por factores biológicos como heredados para así compensar

deficiencias personales de carácter específico. En el caso de Miguel, el lector/espectador sabe que “nunca conoció a [sus] padres” (202) aunque el texto sí se los atribuye (“Miguel ... hijo de Miguel y de María” (233)” y que está falto de cariño maternal ya que, tal y como revela a su suegra, “nunca tuv[o] una madre” (209) al mismo tiempo que anhela formar parte de un grupo familiar “los tres [Miguel, Nina y la madre] llegaremos a formar una familia” (209). Se podría especular que estos factores sociales y heredados (de los cuales sólo conocemos los que el texto revela) junto con otros factores de carácter biológico o genético podrían haber influido en la aparición y el desarrollo de las carencias y debilidades físicas y psíquicas de Miguel y, como consecuencia, en su conducta.⁴⁹

Por otro lado, y si nos acercamos al drama de *Los engranajes* con el ojo crítico del que estudia la tragedia desde la perspectiva clásica de una “dialéctica” entre el destino y el libre albedrío, tal y como apunta Ricoeur, y del héroe quien, independientemente de su reconocimiento o aceptación de su sino, lucha por superar una suerte orquestada por los dioses Miguel simbolizaría, dentro de este contexto, “la trascendencia hostil” dentro de la tragedia: “Without the dialectics of fate and freedom there would be no tragedy. Tragedy requires, on the one hand transcescence and, more precisely, hostile transcendence ... and, on the other hand, the upsurge of a freedom that delays the fulfillment of fate” (220). Miguel, al auto-denominarse “enviado del fuego” y transformarse en piedra angular de la obra, se responsabiliza, al igual que los dioses en la tragedia griega, del aparato trágico de esta obra al controlar las acciones de sus personajes y conducir a los demás hacia su destino final. Es decir, Miguel, al convertirse simbólicamente en lo que podríamos denominar un semi-dios, trasciende su realidad y compensa

⁴⁹ Tal y como apunta el neurocientífico James Fallon hoy día tanto expertos en neurociencia social y cognoscitiva como expertos en neurociencia molecular, genética y farmacológica junto con psicólogos y psicoterapeutas creen que la conducta, incluyendo el comportamiento psicópata “falls under [both] environmental (nurture) controls ... and genetic and epigenetic (nature) controls” (342).

todas sus debilidades con una invención, una ficción que suplirá tanto sus carencias físicas y emocionales como sus delirios de gloria y grandeza dentro de la tragedia que él mismo dirige y de la que ahora se encuentra totalmente a cargo.

2.3 Miguel y Sergio: modelo e imitador

La autoridad absoluta que Miguel exige en el trabajo se ve amenazada por la llegada de Sergio a la fábrica de fundición en la que Miguel trabaja. La descripción del joven Sergio, un aprendiz altamente cualificado, contrasta directamente con la de Miguel. Hasta ahora, el lector/espectador sabe, a través de escenas rápidas y casi fotográficas, que Miguel es un personaje nervioso y apolagético con su esposa: siente mancharla el día de su boda y perder los anillos (184-86) y siente no darle lo que ella desea, “una luna de miel” o “una casa que [ella hubiera] merecido” (200). Miguel es infiel, puesto que ronda la compañía de prostitutas (203), violento, y “loco” en palabras de una de ellas a la que, como hemos visto, vilipendia y también asesina (206). Sin familia propia puesto que “nunca conoció a sus padres” (208), Miguel está ávido de cariño maternal que recibe inesperadamente de su suegra, la madre de Nina, a la que informa de que “nunca tuv[er] una madre” (209). En contraposición a un personaje tan extremadamente agresivo, desequilibrado, y “deformado” como es el del protagonista aparece Sergio, un muchacho “joven” y “observador.” Sergio intenta comunicarse con Miguel de manera educada y servirle de ayuda en la fábrica:

Sergio: Me han mandado aquí.

Miguel: Quita de ahí.

Sergio: Soy el nuevo ayudante.

Miguel: Aquí no hay sitio para ayudantes.

Sergio: Me han dicho que venga con usted, que le hacía falta gente.

... Yo estoy aquí para ayudarle. Sólo tiene que decirme qué tengo que hacer.

(211-12)

En su intento por establecer una conversación con Miguel, Sergio indica que tiene “contrato fijo,” que también tiene “experiencia” y que es un “técnico ... con título de maestro industrial” (211-213) . Sergio no sólo se presenta como un buen profesional sino que también demuestra una confianza en sí mismo bien afianzada en sus logros y que obviamente contrasta con la grotesca caracterización del personaje de Miguel que el lector ha podido reconocer hasta ahora. Conforme la escena en la fábrica se desarrolla, todas los intentos comunicativos de Sergio son aplastados por un Miguel resentido, que sólo contesta con signos despreciativos: “Sergio: Los del sindicato me dijeron que podía fiarme de ti, que a pesar de todo eras un compañero. Ya lo veo. (Miguel le mira y escupe al suelo. Sergio se da la vuelta y se va.)” (213-14).

Es obvio que la intrusión de Sergio en la vida de Miguel provoca en este último una actitud reaccionaria al sentirse “entorpecido” (210) y probablemente intimidado por la juventud y la profesionalidad de Sergio. Es más, Sergio comienza a ofrecer a Miguel consejos sobre cómo hacer su trabajo, lo cual provoca la ira y el desprecio de Miguel quien, repentinamente, parece reconocer en Sergio un verdadero rival: “No meta más presión,” le advierte Sergio mientras observa cómo una de las máquinas está a punto de estallar, “Los hornos han sobrepasado los límites de seguridad. ¡Eso va a explotar! (Las alarmas se disparan. Miguel no hace caso y sigue trabajando, aumentando con nuevas paladas de carbón la temperatura del horno) ¡Deténgase!” A lo que Miguel contesta: “¿Me amenazas?” (212). Una vez controlada la situación a través de un “puñetazo” al “botón de seguridad” (213) (que muy bien podría haber sido dirigido con la

intención de callarlo a Sergio) Miguel deja bien claro quién manda en su trabajo y comienza a dar una serie de instrucciones específicas al joven sobre cómo tratar a la máquina:

Esta máquina no entiende de botones ni luces ... Coge la pala y dale. A esta máquina hay que escucharla. ¿Me entiendes? Escucharla... Desde aquí debes controlar el interior del horno. ¿Lo ves bien? Debe mantenerse en blanco. Si baja al rojo, más presión. Mientras tanto, sigue dándole sin miedo. Cuanto más fuerza tenga, más te lo agradecerá el acero. Mientras tanto tranquilo, que nada va a explotar. Toda tuya maestro. (213-14)

Miguel y Sergio inician lo que a simple vista parece una relación afable entre ambos y que había comenzado, momentos antes, de manera antagónica. El cambio de parecer de Miguel es casi instantáneo y su nueva conducta amistosa hacia Sergio produce en el lector/espectador cierto extrañamiento y escepticismo. A medida que Miguel y Sergio se van conociendo su “camaradería” (216) y amistad se afianzan y ambos comienzan a compartir mutuos sentimientos de apatía hacia el trabajo al mismo tiempo que se revelan detalles sobre sus vidas personales. Sergio afirma que “[está] deseando que lleguen las vacaciones” y que se siente “encadenado a la máquina” mientras que Miguel le asegura que esto solamente es el comienzo de su desidia laboral ya que Sergio “sólo [lleva] dos meses” trabajando mientras que él lleva “veinte años” (216). Sergio afirma que él no “[resistirá] ni la mitad de ese tiempo,” indicando no sólo su insatisfacción con el tipo de trabajo que hace sino también su deseo de buscar otras alternativas laborales. Al final de su conversación Sergio le revela a Miguel que “no está casado” y que “[no tiene] padres” y que probablemente pasará las vacaciones “en casa” y lejos del “infierno [del trabajo que le] persigue hasta en sueños” (217).

Miguel, por su parte, parece haber encontrado en la sumisión laboral de Sergio, quien ahora se ha convertido en su fiel aprendiz, la recompensa a sus ansias de dominio. Miguel comienza a dar consejos eruditos a Sergio sobre la naturaleza del trabajo, a explicarle cómo “la máquina es una mujer,” como hay que “escucharla,” “mirarla” y “tratarla con mano dura,” cómo siempre hay que demostrarla que el que verdaderamente manda sobre ella es el obrero, el hombre (217). Obviamente, y como ya hemos indicado anteriormente, este lenguaje está cargado de simbolismo, y Miguel utiliza lo que en un principio parece un asesoramiento laboral con fines didácticos como un sutil adoctrinamiento de Sergio sobre la función del hombre en el ámbito conyugal, función que Miguel no puede cumplir y que, como veremos, Sergio ejecutará en su lugar.

Sergio y Miguel continúan su relación incluso cuando el primero abandona su puesto de obrero para servir como dirigente sindicalista en la fábrica donde ambos trabajan. Sergio parece haber encontrado en la política sindical la respuesta a un anhelo de liderazgo y dominio similar al de Miguel: “Juntos encontraremos nuestra fuerza” (240), declara ante los obreros, aludiendo a una lucha contra la patronal que les oprime. A través de este trabajo que según él es un servicio a “los más débiles entre los débiles” (240) pero que, como afirma Nina, es una “carrera” (253) profesional con fines más ambiciosos de los que él pretende aparentar. Así, Sergio consigue la posición social y el estatus laboral a los que desde un principio había aspirado y por los que se había esforzado a través de sus estudios de ingeniería.

Una vez instalado en dicha carrera política, un Sergio ahora “impecablemente trajeado” (225) visita a un Miguel todavía “embutido en un mono de obrero” (210) y habla con él a gritos ante “el estruendo” de la máquina. Su conversación es trivial, Miguel bromea sobre no haber visto a Sergio en mucho tiempo y sobre cómo él le creía “una persona decente” (226) aludiendo,

sin duda, a su participación en la política entre la patronal y el sindicato. Ambos se chocan las manos y hablan de mujeres mientras Miguel alude a sus compromisos matrimoniales como excusa a no poder “marcar[se] unas cañas” (226) con su amigo:

Miguel: Ya sabes que los casados tenemos nuestras obligaciones.

Sergio: Suerte la tuya por tener una mujercita.

Miguel: Y tú qué, para cuándo la boda.

Sergio: Aún no he encontrado la que me robe el corazón.

Miguel: Entonces, de faldas, ¿nada?

Sergio: Se hace lo que se puede. ¿Eres feliz?

Miguel: ¿Eh?

Sergio: Que qué tal con tu mujer.

Miguel: Se hace lo que se puede. (226)

La conversación entre Sergio y Miguel revela, tal y como Manuel Durán afirma con respecto a la definición que tanto Heidegger, Ortega y Gasset y Riesman le dan al hombre-masa del siglo XX, “el artificio de la charla insustancial y vacía [que] esconde la nada en la que [los personajes están] sumidos y que [les] impide reaccionar con respecto a ella” (75). En realidad, ambos personajes esconden, bajo este breve diálogo artificial, lo “insustancial” de sus vidas, la soledad y la insatisfacción personal del hombre “inauténtico” del “hombre sumergido en su circunstancia ... hundido en una constante cotidianeidad. Este hombre es a su vez inauténtico (porque no trata de ver o comprender nada, sino de manejar y dejarse manejar) y anónimo” (Durán 73). Miguel, abandonado a esa nada que es la rutina infernal de su trabajo diario intenta “manejar” a Sergio y le convierte en su perrillo faldero, en aprendiz sumiso, mientras es “manejado” y termina encadenado a sus propias exigencias laborales. Sergio por otra parte se ve

abstraído en la novedad y el frenesí de un nuevo cometido. Gana así la “impresión de que ‘[su] actividad, [sus] múltiples ... experiencias, van a alguna parte” (Durán 75). Sergio se deja “manejar” primero por Miguel y más tarde por sus sentimientos de superioridad al liderar la causa obrera en la fábrica y sin la cual, como él mismo reconoce, no es nadie: “Sergio: [A Miguel]: Si tú no secundas la huelga, los hombres dejarán de hacerme caso y tendré que abandonarlo todo” (246).

Sergio, al preguntarle a Miguel si es “feliz” con su mujer y al indagar en la vida matrimonial de éste, alude a otras posibles y pasadas confidencias entre ambos acerca del mismo tema. De hecho Sergio, durante una comida en casa de Miguel, desvela a la misma Nina cómo éste último “no para de hablar de [ella]” y confirma cómo este asunto ha ocupado previas conversaciones entre los dos hombres. Cuando tanto Sergio como Miguel responden “se hace lo que se puede” al cuestionarse mutuamente acerca de su vida sentimental ambos reiteran, a través de la trivialidad de sus respectivas contestaciones, sus limitaciones como hombres ya que ambos están insatisfechos en su vida personal: Sergio no ha encontrado “quien le robe el corazón” y Miguel no puede hacer todo lo que Nina demanda de él. Es quizás el miedo de Miguel a que Sergio descubra su impotencia y su falta de hombría (o su afeminación/homosexualidad) el que le conduce a invitar a Sergio a conocer a su mujer y a canjear los encantos de ésta con él:

Miguel: Y mi mujer, ¿qué te parece?

Sergio: Es muy agradable.

Miguel: ¿Te gusta?

Sergio: Parece perfecta como esposa.

Miguel: Ya, pero ¿te gusta? Te resulta atractiva, ¿verdad? ¿A que está buena?

Lo que estas últimas palabras de Miguel pretenden hacer es esclarecer completamente, delante de Sergio, sus verdaderas inclinaciones sexuales. Al relegar a Nina a simple objeto sexual, Miguel no sólo la violenta de nuevo (al colocarla en su lugar) sino que a su vez intenta afianzar una virilidad perdida ante su amigo al mismo tiempo que consolida o fortalece el vínculo entre ambos a través del intercambio o el tráfico de Nina. Con respecto al tráfico de la mujer, Eve Kosofsky afirma cómo “patriarchal heterosexuality can best be discussed in terms of one or another form of the traffic in women: it is the use of women as exchangeable, perhaps symbolic property, for the primary purpose of cementing the bonds of men with men” (527). Es decir Miguel, para enfatizar y defender una heterosexualidad obviamente dañada por su impotencia, utiliza a Nina como símbolo o trofeo de su propiedad y lo intercambia con Sergio mientras que, al mismo tiempo, cimienta sus lazos de unión con éste último, reafirmando una estructura patriarcal a la que ambos responden y que, sin saberlo, les esclaviza.⁵⁰

Después de esta comida, Nina y Sergio entablan un relación amistosa que terminará en idilio adúltero y en la que Miguel se basará tanto para recompensar sexualmente/ simbólicamente a Nina, como resultado del sentimiento paternal que siente hacia ella, como para castigar a Sergio por haberse involucrado en sus vidas y haberse convertido en su rival absoluto. La caracterización de Sergio y Miguel en *Los engranajes* encaja perfectamente con la definición que

⁵⁰ Tal y como explica Gayle Rubin, a través de la historia la mujer ha sido y sigue siendo intercambiada en diversas situaciones sociales simplemente por el hecho de ser mujer, y no por o con un fin o fines específicos. Esta serie de intercambios explican gran parte de las costumbres sociales que tanto hombres como mujeres asumen con pleno convencimiento y sin cuestionamiento previo, con una resignación repetitiva, simplemente porque son costumbres heredadas que se han llevado a cabo de la misma manera a través de los siglos: “The exchange of women is a seductive and powerful concept. It is attractive in that it places the oppression of women within social systems, rather than biology ... women are given in marriage, taken in battle, exchanged for favors, sent as tribute, traded, bought and sold ... Women are transacted as slaves, serfs and prostitutes but also simply as women. And if men have been sexual subjects —exchangers— and women sexual semi-objects —gifts— for much of human history, then many customs, clichés and personality traits seem to make a great deal of sense (among others the curious custom by which a father gives away the Bride)” (93).

René Girard aplica al “rival” y al “modelo” respectivamente dentro de la estructura triangular (modelo, discípulo/rival, objeto) que constituye su teoría del “deseo mimético.”

Según Girard, toda relación entre seres humanos está fundamentada en el deseo. Este deseo se diferencia de la necesidad o del apetito biológico en que es difícil de identificar. Es decir, los apetitos biológicos (la sed, el hambre) se pueden identificar fácilmente a través de un sentimiento físico y normalmente se pueden saciar rápidamente de manera satisfactoria (bebiendo o comiendo algo). El deseo, por otra parte, es más complejo e intenso y en ocasiones no se puede identificar concretamente, es decir, el individuo no sabe qué o por qué desea, sólo que siente deseo. Girard atribuye esta complejidad a que lo que el individuo realmente desea es “plenitud de ser:”

Una vez que sus necesidades primordiales están satisfechas, y a veces incluso antes, el hombre desea intensamente, pero no sabe exactamente qué, pues es el ser lo que él desea, un ser del que se siente privado y del que cualquier otro le parece dotado. El sujeto espera de este *otro que le diga* lo que hay que desear, para adquirir este ser. (152)

Todo deseo, según Girard, es mimético, es decir, el individuo (sujeto/discípulo/imitador) imita el deseo que el otro individuo (sujeto/modelo) tiene hacia un objeto en particular. Para ejemplificar esta estructura Girard recurre a explicar la naturaleza mimética del deseo infantil. En contraposición a este deseo infantil está el deseo adulto, extremadamente similar pero con una diferencia esencial, al adulto le avergüenza imitar a otros ya que esto podría indicar su falta de “originalidad” y de “plenitud de ser” (152). En relación al deseo tanto infantil como adulto Kirwan escribe como éste tiene una naturaleza “triangular:”

[Girard] often cites the example of children playing in a roomful of toys, when an argument breaks out because two or more infants want to play with the same toy, even though there are plenty to go around ... desire possesses a *triangular* structure. Along the base of the triangle we find the desiring subject (who is also the imitator), and the desired object. At the apex of the triangle we have the model, the one who has indicated in the first place that the object is desirable. (21)

En *Los engranajes*, Miguel se convierte en modelo a imitar para Sergio ya que es el encargado de indicar a Sergio lo que “es deseable.” Con sus continuas referencias simbólicas al carácter de la máquina en el trabajo y a cómo ésta ha de ser tratada, Miguel apela a la imitación de Sergio tanto en lo laboral como en lo personal. Como hemos apuntado anteriormente, la apelación de Miguel a ser imitado en lo laboral es el detonante de un conflicto de poder entre ambos protagonistas que poco después, y gracias al cambio de actitud de Miguel, termina en amistad. Sin embargo, esta fingida amistad, como podemos apreciar, parece solamente un ardid por parte de Miguel para involucrar a Sergio en otro entramado imitativo (el deseo de Nina) que provocará un segundo conflicto y conducirá a Sergio hacia su destino fatal: “dos deseos que convergen sobre el mismo objeto,” afirma Girard, se obstaculizan mutuamente. Cualquier *mimesis* referida al deseo desemboca automáticamente en el conflicto” (153).

El objeto del deseo en el primer triángulo de deseo mimético es el control de la máquina, símbolo del trabajo y de estatus laboral. Sergio se siente atraído por el control que Miguel tiene sobre la máquina e imita, guiado por su modelo (Miguel), su comportamiento con ella. Como no puede reemplazar completamente a Miguel en su labor, lo que al fin y al cabo simbolizaría su total control de la máquina, Sergio afirma sentirse insatisfecho y “encadenado” al infierno y la oscuridad de la máquina ... “sin [poder] ver la luz del sol” (216) y recurre a la política sindical

como vía alternativa a sus deseos de poder. La huelga que Sergio lidera y que pretende ser una represalia contra la opresión de la patronal, sirve a su vez como herramienta de inversión mimética entre estos dos personajes. Sergio le pide a Miguel que secunde la huelga asegurándole que “las cosas cambiarán si [él], Miguel, le imita o “[le hace] caso” (246) mientras que Miguel se opone a ella alegando que los otros (sus compañeros) nunca se han interesado por él (246) afirmando la profunda soledad e insatisfacción que, al igual que Sergio, experimenta en el trabajo y a la que ya hemos aludido con anterioridad. Miguel se niega a imitar a Sergio y le reprocha el haber querido “aprovechar[se] de él” en la fábrica” enfatizando la amenaza que Sergio supone para él a la vez que la rivalidad entre ambos. Sergio, intimidado y ofendido por la negación de Miguel, comienza a albergar sentimientos de odio hacia él e incluso intenta deshacerse de él, cosa que no consigue: “Sergio avanza hacia Miguel, con un hierro retorcido en sus manos ... Levanta la improvisada arma sobre la cabeza de Miguel. No da el golpe fatal ... Sergio la suelta ... No pude hacerlo,” le revela a Nina mientras ella “le rechaza” y “le mira con desprecio” (258).

El objeto del deseo en el segundo triángulo de deseo mimético es, indiscutiblemente, Nina. Miguel desea y posee a Nina, Miguel provoca la imitación y el deseo de Sergio y le invita a poseer a Nina para satisfacerla y, a su vez, satisfacer su deseo de una masculinidad inexistente. Sergio desea y posee a Nina provocando la rivalidad entre modelo (Miguel) y discípulo (Sergio). Esta rivalidad produce un conflicto similar al anterior en el trabajo y desemboca en un acto igualmente violento: el intento y, esta vez, fatal asesinato de Sergio. La naturaleza mimética del deseo en este caso coincide con la complejidad que Girard atribuye al deseo humano:

El hombre no puede obedecer al imperativo “imítame,” que suena por todas partes, sin verse remitido casi inmediatamente a un “no me imites” inexplicable

que le sumirá en la desesperación y le convertirá en el esclavo de un verdugo casi siempre involuntario. Los deseos y los hombres están hechos de tal manera que se envían perpetuamente los unos a los otros unas señales contradictorias siendo cada uno de ellos tan poco consciente de tender al otro una trampa en la misma medida en que él está cayendo en una trampa análoga. (154)

Sergio y Nina consuman su relación ante lo que podríamos llamar la omni-presencia enunciativa de Miguel. En una escena en la que el diálogo entre Sergio y Nina se ve intercalado por los pensamientos de Miguel, el lector/espectador puede concebir hasta qué punto éste último consiente la relación entre ambos para recompensar sexualmente a Nina, alimentar su narcisismo y a su vez recuperar o apropiarse, simbólicamente, de una virilidad perdida:

Nina: Tus músculos son de acero, forjados en la fundición.

Miguel: Yo mismo alimenté el fuego de la forja.

Sergio: Eres tan pequeña que cabrías en mi mano. Si cerrara el puño no te podrías escapar.

Miguel: Él no tendrá tantos miramientos como yo.

Sergio: Te voy a hacer daño.

Nina: Aguantaré. Mi cuerpo está hecho a tu medida.

Miguel: ¿Por qué tardan tanto? ¿A qué esperan para comenzar?

...

Miguel: Así, seguid. Eso es lo que ella quería. Al final se lo he dado. ¿Qué se me puede echar en cara? He cumplido con mi parte del contrato. He hecho que recibiera lo que quería. La máquina me lo exige: más. Mi esfuerzo. Mis músculos. Mi sudor. Sus gemidos son mi premio. Sé que ahora es feliz. (239)



Nina, Sergio y Miguel. *The Gears*. Traducción de David Gregory. Dirección: David Gregory y Julia Smith. Febrero/Marzo 2010. Towson University's Center for the Performing Arts. Towson, Maryland, USA.

Miguel instiga a Sergio a imitarle (en lo profesional y en lo personal) y, al ser consciente de su implicación en este acto mimético y darse cuenta de que la imitación que ha instigado resulta en goce del objeto que él desea y posee (la máquina, Nina) por otro (Sergio), más tarde se retracta de su ofrecimiento y cae en lo que Girard denomina el “double bind” o “trampa,” un doble imperativo contradictorio (imítame-no me imites):

Miguel: Yo te he enseñado este trabajo. Yo te he metido en mi vida, en mi casa. ¿Te parecen pocos favores? ... ¿Hablamos de mi mujer? ¿quieres que hablemos de favores? ... Te has querido aprovechar de mí, en la fábrica y en mi casa y no quiero decir nada más. Y ahora entras aquí otra vez, ¿para qué? Creo que aún no me conoces. El fuego seguirá encendido. (246-47)

Podríamos decir que Sergio es seducido a la imitación de lo que Miguel aparenta ser y a la que Miguel alude con sus palabras: “aún no me conoces.” Sergio ve realizado en Miguel lo que él no posee: estabilidad personal y reputación laboral, una esposa y la posibilidad de una futura familia junto con un estatus laboral que no posee. En otras palabras, lo que Sergio desea tener es “la plenitud de ser” que Miguel aparenta y este deseo le conduce hacia la rivalidad con su modelo, el consiguiente conflicto entre ambos e incluso su propia muerte.

Miguel sí asesina a Sergio puesto que éste último reitera de nuevo la inmensa debilidad del primero (a pesar de los repetidos y ficticios intentos de Miguel por convencerse a sí mismo de todo lo contrario): su esclavitud simbolizada al final de la obra por las cuerdas (la tiranía de la ley del padre) que le “ahogan” y que los guardianes “tensan” a su antojo (258, 263). Miguel explica a Nina como él mismo intentó “avisar” a Sergio de su fatal atrevimiento, “apagar los hornos” (267), y de esta manera poseer control de la máquina o, en otras palabras, superarle e incluso sustituirle de manera literal y figurada, en el trabajo y en su propia cama: “Le has matado tú,” afirma Nina, “Con esa barra de hierro,” a lo que Miguel, en su delirio, y de nuevo haciendo grotescos alardes de un dominio que le ha llevado a la verdadera perdición contesta: “Yo soy el enviado del fuego” (267).

2.4 Sergio y Nina

La relación entre Sergio y Nina confirma el carácter inauténtico, escurridizo e irresponsable del primero mientras que corrobora la esclavitud, la fragilidad y la compulsión a la repetición de la segunda. En su primera experiencia sexual, una vez que se han convertido en amantes, Sergio se convierte para Nina en una mera repetición de sus conquistas anteriores y vuelve a ratificar tanto la victimización y la pequeñez de ésta ante los hombres: “eres tan

pequeña que cabrías en mi mano,” le comenta Sergio. A su vez Nina “se abraza enroscándose” a él como una culebra (235). Este es un exagerado y doloroso intento de evitar su propia consumición simbólica al transformarse en bestia animal y “atacar” y consumir a Sergio en la cama: “¿... me tienes miedo a mí? (Nina impulsivamente besa a Sergio, [le] echa sobre la cama, boca arriba, y se hinca sobre él” mientras él intenta retener la fuerza de Nina y le suplica que se esté “quieta” pues “[le] va a arrancar la piel a tiras” (238).

Esta nueva alusión al carácter animal de Nina viene a corroborar las anteriores y similares referencias a la protagonista por parte de otros personajes de la obra. Por ejemplo, la monja además de llamar a Nina “hija del pecado” (188), “carne de pecado” (193), endemoniada u ocupada por Satanás (194, 197) también la califica como “víbora [que] emponzoñó [a Miguel] con su veneno” (270). El término “víbora” no es casual por la carga bíblica de seducción malévola que connota ya que desde una perspectiva judeocristiana la mujer es responsable de provocar la caída y perdición del hombre. Por otra parte, la madre de Nina está resentida por un rol maternal heredado que nunca deseó y que la relega según ella a la vejez y por lo tanto a la muerte . Por eso le ruega a Miguel “no me llames madre ... me hace sentirme vieja” (207). La madre afirma que Nina “siempre [fue] una puta” (197), una “hija de mala madre” (243) cayendo sin querer, y a través de la difamación del nombre de su hija, en su propia desvirtualización.



Nina y Sergio. *As Engranações*. Versión de Karine Teles. Dirección de Fabiano de Freitas. Río de Janeiro, Brasil. Octubre 2009.

La animalidad de los encuentros sexuales entre Nina y sus amantes, y más concretamente con Sergio, enfatizan un carácter dual de la mujer al enfrentar la visión que dichos amantes tienen de ella (virgen, niña tierna e inocente) con su promiscuidad y hasta bestialidad en la cama, la cual le otorga una reputación completamente contraria a dicha visión idealizada. Sergio, por su parte, parece pensar lo mismo de Nina cuando ésta le revela que la relación entre ellos no ha sido real, sino un artificio de Miguel para satisfacerla y que Sergio no ha sido hombre suficiente para cambiar su situación. Como resultado de esta acusación (en realidad revelación de la impotencia de Sergio) éste último comienza una frase que queda hueca o vacía (Nina “no es”). Nina, por su

parte tratando de suplir esa nada a la que se ve relegada, acaba para él la frase en forma de interrogación acusativa: “Sergio: Eres una... Nina: ¿Una puta?” (261).

Esta conceptualización o construcción dual de la mujer ilustrada en *Los engranajes*, y todavía patente en la cultura española contemporánea es, a mi parecer, provocada por una fuerte narrativa patriarcal en la que la mujer es y ha sido idealizada culturalmente y a través de los siglos hasta lo imposible, hasta su incorporeidad o consumición absolutas tal y como revela de manera magistral el romántico Bécquer en su poema “Yo soy ardiente, yo soy morena:”

Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión;
de ansia de goces mi alma está llena
¿A mí me buscas?—No es a ti, no.
Mi frente es pálida, mis trenzas de oro;
puedo brindarte dichas sin fin;
yo de ternura guardo un tesoro.
¿A mí me llamas?—No, no es a ti.
Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma, de niebla y luz;
soy incorpórea, soy intangible;
no puedo amarte.—¡Oh, ven; ven tú! (Bécquer 21)

El poeta describe en sus versos un tercer ideal de mujer (ni la morena ni la rubia, ni la pasional ni la virginal) el cual, a su vez, borra o consume completamente su identidad hasta el punto en que al no existir, al no quedar nada de ella, se disipa toda posible insinuación que ambas idealizaciones pudieran haber sugerido. En su estudio sobre Bécquer, Mizrahi escribe

cómo el ideal de la mujer “incorpórea,” “intangible” e “imposible” al que Bécquer hace referencia es un ideal “sin cuerpo” en este poema: “un ‘espíritu puro’ sin encarnación en forma visible alguna ni en el *logos* (o Verbo) ni en la mujer corpórea [y] desde el punto de vista sexual, nada amenazante porque, sin cuerpo, [ésta] no puede amar” (*La poética* 120). En el caso de Nina en *Los engranajes*, el enfrentamiento entre el ideal virginal de pureza que sus amantes tienen de ella y la impureza casi demoníaca que su promiscuidad representa para otros, da cabida a este tercer ideal invisible, la subjetividad indefinida e irreal, o la “incorporeidad” de la protagonista a la que ya hemos aludido y que plaga la obra. Nina Velilla se debate en una lucha a muerte contra su consumición, contra la “nada” o el “no ser” mientras intenta consolidar, ferozmente, una identidad distinta a la que otros tratan de imponer sobre ella.

Por otra parte Sergio personifica el sadismo (o perversión masculina) de Miguel, pero encubierto bajo un halo de carácter protector: “Te voy a hacer daño,” comenta Sergio mientras comienzan a hacer el amor y Nina le demanda todas las carencias de su historia traducidas en el incomprensible e ineludible “lo” (el orgasmo, el hijo, el padre): “dámelo” ... por favor, por favor, por favor” (239). Sergio aparenta preocuparse por Nina con el mismo tono paternal que tanto el amante como Miguel demostraron con ella y, como ellos, prueba ser un personaje sin entereza, plagado de dudas y “remordimientos” (236). Sergio está claramente interesado en suplir sus necesidades personales y profesionales antes que las de Nina. Así lo demuestra su excesiva preocupación por la política la cual le obliga, según él, a alejarse tanto de sus amigos (Miguel) como de su amante (226, 252).

El joven, invadido por sentimientos de traición y culpabilidad al mantener una relación prohibida con Nina, la cual evoca de nuevo una transgresión edípica ya que, según Sergio, Miguel siempre “ha sido como un padre para [él]” (253), abandona a Nina quien admite

“extrañarle” y “necesitarle” más que nunca tras casi un año de separación (252). Sergio dice “ser incapaz de seguir engañando [a Miguel]” pero sin embargo, y aunque pretende querer hablar con él, aparece en su casa durante las horas en las que Miguel, según Nina, “está trabajando,” sugiriendo todavía cierto interés por verla a ella. Sergio defiende a Miguel (o la figura del padre) y no quiere hacerle daño, de la misma manera que Miguel, como ya hemos indicado anteriormente, defiende a la madre mientras Nina, incansable Tiresias, intenta revelarle la verdad y sacarle de su ceguera:

Sergio: ¿Tú crees que Miguel sabe lo nuestro?

Nina: ¿Y qué más da si lo sabe?

Sergio: Le debo mucho. No quiero que él sufra por mi culpa.

Nina: Qué equivocado estás con Miguel. Le crees mucho mejor de lo que es.

... Crees que es un pobre hombre ... digno de compasión, pero es capaz de lo peor.

Sergio: No puede ser ... Su trabajo es duro incluso para un hombre como él. Nina: ¿Y si yo fuera su siguiente víctima?”—aludiendo al asesinato de la prostituta—
“Esa semana me golpeó hasta tirarme al suelo. ¿Ves esa alfombra? Ahí estuve tendida. Esas manchas de sangre son mías. (254)

Nina revela el castigo físico al que Miguel la somete y, en un amago de súplica con fines de salir del infierno que tiene en casa, Nina le pide a Sergio huir con ella, o por decirlo de otra manera, salvarla de su situación. Nina vuelve a evocar en este ruego “el olvido” de su situación como posible cura a todos sus males, tal y como ya lo había hecho con Miguel al iniciar su vida matrimonial. La oportunidad que Nina ofrece a Sergio (y a sí misma) de empezar una nueva vida juntos es desechada por él por pura cobardía: “Nina: Huyamos tú y yo. Olvídate de Miguel,

olvidémonos del mundo. Sergio: Eso es muy fácil de decir” (253). Sergio carece del valor necesario para proteger a Nina y rechaza la oportunidad que ésta le brinda por dificultosa y por sentirse en deuda con Miguel a quién dice “deberle mucho.” Dolida por su rechazo, Nina finalmente le desvela a Sergio la verdadera intención de Miguel al no secundar su huelga en el trabajo: terminar con su carrera política y reírse de su desdicha (253). Nina también le muestra “la huella de sus golpes en [su] piel” (254). Entonces Sergio, resentido e indignado por la humillación que le supone reconocer el auténtico carácter traicionero y sadista del “padre” (a quien hasta ahora ha venerado) reacciona y accede a escaparse con Nina no porque la ame y quiera protegerla sino porque en realidad quiere vengarse de Miguel y, como él mismo admite, ya no le queda ninguna otra solución (255).

El texto sugiere la instigación de Nina al asesinato de Miguel. Sin embargo Sergio, encargado de llevar a cabo el crimen, “no [puede] hacerlo” lo cual desemboca en el “desprecio” (258) y la desconfianza de Nina quien había vertido, de nuevo, todas sus esperanzas de protección personal en Sergio. Nina entiende la inacción de su amante como un fraude y un serio peligro a su persona: “No me siento segura,” le admite a Sergio, “Tengo miedo ... Creo que no tengo ya ningún sitio donde ir y nadie en quién confiar” (259). La respuesta de Sergio al terror de Nina es alarmante ya que demuestra su egoísmo, su propio narcisismo, revelado a través de la exigente demanda de cariño de Nina: “Tú me quieres, ¿verdad? ¿Me quieres, sí o no? ... Necesito que tú me lo digas” mientras se resarce de su responsabilidad al culpar a Nina por “permitir que pasara todo” (260). Nina, por su parte, le recuerda que él podría “haber hecho que todo fuera diferente” pero que sin embargo “no [tuvo] fuerza para ello.” Sergio, sintiéndose “engañado” (261) y “acobardado” (260) por una situación por la que es incapaz de

responsabilizarse y, como muy bien ha apuntado Nina, se le ha ido de las manos, intenta evadirse:

Me voy dentro de unos días. En esta ciudad no tengo ya ningún futuro. Me voy derrotado. Con las manos llenas de agujeros. Me costará rehacer mi vida. Pero tengo años para olvidarlo todo. Buscaré un trabajo nuevo. Debería elegir un nuevo nombre. Romperé con este pasado que ha acabado siendo un infierno. Encontraré una nueva mujer. Alguien con quien compartiré sólo alegrías. ¿Nunca has sentido nada por mí? (261)

La victimización a la que Sergio alude, su sacrificio personal se traduce en *stigmata* o “las manos llenas de agujeros” (261). Sergio se mira las manos en otra escena mientras “baja la cabeza,” sugiriendo su resignación, ante la mirada “fijamente” silenciosa y acusadora de Nina (255). Pero su victimización no resulta totalmente convincente. Inauténtico y esclavo, Sergio “descarga su responsabilidad en otros” diciendo que Nina “[permitió] que pasara todo.” Sergio es el hombre-masa teorizado por Durán quien “esquiva las cuestiones más hondas, evaporándose, camuflándose, cambiando de nombre; [convirtiéndose] en un Don Nadie” (73). La evasión de Sergio refleja precisamente su falta de hombría, su propia castración, y su servilismo a una idealización del padre a la que aspira pero, como Miguel, no puede alcanzar. En consecuencia, Sergio se resiente y reacciona huyendo de su responsabilidad (de la misma manera que la madre y el amante lo hicieron con anterioridad). Sergio elige un nuevo nombre y se imagina una ficción en la que el olvido (“tengo años para olvidarlo todo”) o la represión de su historia ocupa un lugar privilegiado. Así se alza como estandarte de su propio desengaño y de la ilusión que se ha creado.

Sergio exhibe en su relación con Nina una ignorancia de la realidad, una autosuficiencia y una preocupación por su bienestar personal características del “niño mimado” que Ortega y Gasset describe en su obra *La rebelión de las masas*. El hombre-masa ortegiano en lugar de laborar o esforzarse por su prójimo y preocuparse verdaderamente por los problemas ajenos (algo que Sergio parece hacer en su liderazgo sindicalista en la fábrica donde trabaja) se define por su “ceguera” hacia los demás (106). Para Ortega “el niño mimado” se caracteriza por su exigencia de los derechos personales, más que su obligación hacia otros y su inercia o el carácter reaccionario de sus acciones (99-101). Es así que Sergio, aunque parece emular en el trabajo el carácter revolucionario del individuo que se revela contra la injusticia y lucha por un cambio radical ante la situación opresiva en la que se encuentra sin embargo, en su vida personal con Nina, hace todo lo contrario. Sergio busca su propia satisfacción, su ideal de felicidad y reacciona a una situación injusta con cobardía, abandonando a Nina a su propia suerte, sabiendo perfectamente que dicho abandono puede suponer la muerte de su amante.

Sin embargo, todas las esperanzas escapistas de Sergio se ven frustradas debido al destino fatal y trágico que inevitablemente se cierne sobre él. Miguel, enfrentado a Sergio, quien no sólo se ha inmiscuido en su vida laboral sino también en su vida personal tomando control y posesión de lo que le pertenecía, se encarga de aniquilar a su rival y retomar un dominio y autoridad perdidos. Nina, por su parte, se ocupa de preparar la última comida familiar, esta vez con el cuerpo de Sergio, un acto a través del cual Nina reproducirá de manera ritual el “inmemorable y criminal” parricidio totémico “[cuya] finalidad última [será] la identificación y reconciliación con el padre, ingiriendo la carne de su representante” (Morales Peco 31).

Capítulo 3: La última cena

3.1 Redención de Nina

Los detalles del crimen y de la posterior desmembración y consumición del cadáver de Sergio se ven esparcidos por la obra de principio a fin, como si de un rastro de pistas sangrientas se tratara. El mismo texto descubre, a manera de metáfora, el proceso por el cual el lector/espectador debe reconstruir los hechos para dar sentido a los acontecimientos narrados. Este deseo de re-organización, de “colocar las cosas en su sitio,” en palabras de Miguel (264), o de “re-construir los hechos,” en palabras de un personaje secundario llamado “el encuestador” (265), es una constante en el texto de *Los engranajes*. Tal labor consciente o inconscientemente no sólo la emprenden los mismos personajes de la obra sino que también es extendida al lector-espectador como afán de procesar y entender las vidas y las acciones de los personajes que la integran. Nina, a través de lo que ella describe como un hipnótico y confuso procedimiento revela, en un pasaje de cariz metatextual este arduo proceso de re-codificación del texto al describir el sueño que el hechizo de los dibujos de la alfombra (las líneas del texto), regalo de su madre, le provocaba. Como ella misma afirma “nunca logró seguir sus líneas sin perder[se],” lo cual podría ser una expresión de su inhabilidad de procesar los eventos traumáticos que ha vivido:

Nunca logré seguir sus líneas sin perderme. Se entrecruzaban una y otra vez, y al final siempre acababan confundiéndome. Seguía una y sin darme cuenta ya la había abandonado por otra, y luego otra, y otra. Entonces empezaba de nuevo, aunque a veces tenía que dejarlo para irme a dormir, porque el sueño me cerraba los ojos. Es increíble lo hipnóticas que pueden llegar a ser estas alfombras. (192)

El asesinato de Sergio se intuye desde el comienzo de la obra ya en la primera escena del drama. Como hemos observado, su muerte aparece simbióticamente incorporada en la ceremonia del matrimonio entre Nina y Miguel, involucrando en el crimen a ambos. A partir de este momento inicial, el juego simbólico del lenguaje —las manchas en la alfombra (de helado, de sangre), las invitaciones a comidas y barbacoas familiares, los mordiscos, la voracidad de los múltiples encuentros sexuales, la sangre derramada en el aborto, en el abuso físico de Nina y en el asesinato de la prostituta—va apuntando directa e indirectamente hacia los detalles del homicidio y subsiguiente canibalismo del cuerpo de Sergio. El encuestador, encargado de sonsacar a Nina el entresijo de pormenores relacionados con el crimen, deduce que tras los golpes ocasionados por “la barra de hierro” (267) de Miguel, ambos “decidieron trocear el cadáver” (191) mientras que Nina le corrige agregando que “entonces no fue” y que “le deja[ron] sobre la alfombra [ya que estaban] demasiado cansados” (191).

Nina, en un fallido intento de justificar el crimen de su marido, elabora una ficción para ambos, alegando que Sergio intentó forzarla y que Miguel lo mató defendiendo su honor. Sin embargo, y ante los desesperados intentos de Miguel por recrear la fábula del crimen imposible de su esposa, Nina finalmente recapacita y comienza a percibir su realidad tal y como es mientras “niega con la cabeza, cansadamente” como si despertara de un mal sueño: “Esto no va a funcionar,” comenta a Miguel mientras le suplica que le cierre los ojos al cadáver pues no puede “soportar [su] mirada” (192, 266), sugiriendo un intento de reclamo de su subjetividad.

La mirada fija del muerto podría simbolizar las múltiples miradas a las que Nina se ha sometido a través de la obra, las cuales han servido el debido cometido de amputar y consumir paulatinamente a la protagonista, esclavizándola a una dependencia del hombre y a un concepto equivocado de sí misma de los que ahora quiere deshacerse. Al pedirle a Miguel que le cierre los

ojos a Sergio, Nina rechaza “ser mirada” y, como consecuencia, reafirma su valía y su identidad como “inedible consumer with a voice and a vision of her own” (Serban 87). A través de este acto, Nina recupera una subjetividad que hasta ahora ha sido caracterizada por la pasividad y la dependencia que el hombre le ha asignado a través de la mirada.⁵¹ Nina ha sido “mirada,” etiquetada y codificada por los hombres en su vida como una niña inocente, frágil, pura y virgen o, como todo lo contrario por su madre y las monjas: una furcia, una hija de Satanás y del pecado. Su identidad ha sido visualizada y pre-figurada dentro de unos parámetros patriarcales que la han definido como un objeto de deseo en lugar de un sujeto que desea. Mucho se ha dicho sobre ella y las numerosas veces que Nina ha intentado tomar las riendas de su vida, afirmar su agencia como sujeto o decir a través de sus deseos y sus acciones, han sido periódicamente aplanadas por una normativa social mucho más poderosa que ella.⁵²

Los intentos de Nina por afianzar su identidad o responsabilizarse de sus actos han sido hasta ahora reaccionarios y guiados tanto por un profundo rencor y deseo de venganza personal como por la influencia devastadora de los eventos traumáticos que ha experimentado en su vida. El crimen que Nina se dispone a cometer, el despedazamiento y consumición del cuerpo de Sergio, no deja de ser atroz e injustificable tal y como apunta el encuestador (269). Sin embargo

⁵¹ La crítica Laura Mulvey afirma esta pasividad femenina al analizar a la mujer como objeto de exhibición erótica para el hombre que la mira: “The determining male gaze projects its fantasy on to the female form which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness” (4).

⁵² Emmanuel Levinas propone—de manera similar a la propuesta que Benveniste hace sobre el carácter impersonal (la *no persona*) de la tercera persona narrativa— que a través de la tensión lingüística entre lo dicho “le dit” y el decir “le dire” se puede observar cómo el origen del sujeto reside en la respuesta del “yo” a la llamada del “otro” y cómo este origen tiene en sí un carácter ético de responsabilidad de ese “yo” hacia el “otro.” Para Barriaes-Bouche, “de acuerdo con Levinas, es precisamente en el lenguaje, en la tensión que alberga entre el *decir* y lo *dicho*, donde se puede percibir la irrupción de lo ético. Mientras lo *dicho* (la dimensión predicativa del lenguaje) habla *del* otro, reduciéndolo a un mero objeto del *yo*, el *decir* (la dimensión performativa) habla *al* otro, atestiguando el sentido de responsabilidad y deuda ante la alteridad como el origen del sujeto (188-89).

este acto servirá un doble y significativo cometido para la protagonista: colmar sus deseos de venganza personal (hacia la madre y el padre) al mismo tiempo que redimir su culpa trágica.

Miguel, por su parte, recurre de nuevo a su alter ego, su propia ficción, para justificar y, a su vez, desembarazarse del peso del crimen que acaba de cometer y afirma: “nadie puede ir contra el fuego. El fuego alcanzará a los que intenten destruirlo” (267). Miguel alega su dominio e indestructibilidad ante la situación en la que, de repente, él y Nina se ven involucrados. Pero Nina lo despierta y lo enfrenta a su realidad al afirmar: “Le has matado tú. Con esa barra de hierro ... Ya basta” (267), mientras indica que deben deshacerse del cuerpo. Ante la absoluta disposición de Miguel, quien rápidamente se ofrece a buscar “la sierra” para descuartizar el cadáver, Nina sugiere que deben irse a la cama y esperar al día siguiente para que los vecinos no “[sospechen]” del ruido (267). Nina y Miguel se acuestan y, por primera vez en su relación, Nina “suspira de felicidad” (269) mientras Miguel le hace el amor y “hunde la cabeza en su vientre” queriendo emular, quizás, un reconocimiento mutuo de sus deseos más profundos: volver a la madre, al útero (para Miguel) y recuperar al padre/el hijo (para Nina).

Nina, sin la ayuda de Miguel, prepara lo que simbolizará tanto un acto final de resentimiento hacia su madre como una reconciliación consigo misma y con su pérdida (el padre/hijo): “[Inclinada] con un cuchillo sobre el cuerpo inerte de Sergio ... corta la piel y despieza trozos de carne con los que llena [una] olla” (264) con la intención de hacer un guiso y comérselo. Al día siguiente la madre, quien ha sido invitada a otra comida familiar por su yerno, degusta el “manjar excepcional” de “pastelillos de carne” que Nina ha preparado para ella y que ésta última le presenta a manera de ritual eucarístico: “Come, madre. Ésta es la comida que he cocinado para ti” (271). La madre los saborea con glotonería, atragantándose y comulgando, sin saberlo, en una culpa compartida.



Nina y Sergio. *As Engranagens*. Versión de Karine Teles. Dirección de Fabiano de Freitas. Río de Janeiro, Brasil. Octubre 2009.

A través de la ingestión del cuerpo de Sergio, Nina acepta su culpa al “coge[r] el último pastel y come[r]lo] delicadamente” y deja escapar “una lágrima [entre] sus ojos cerrados” (272). La culpa trágica que Nina “se traga” reside en su incapacidad de reconocer su debilidad como ser humano. Al tragar el último pastelillo, Nina “traga” una narrativa patriarcal que la esclaviza. Queda así subyugada a la dependencia, el resentimiento, la venganza y la violencia, los pilares que han constituido y constituyen la cárcel de su muerte en vida. Nina consume el cuerpo muerto de Sergio y, al hacerlo, absorbe su propia muerte en un acto de iluminación o reconocimiento personal, al mismo tiempo que “escapes the devouring patriarch” (Sceats 36) al darse cuenta de lo que tiene y asumir lo que le toca.

Más que escapar Nina sobrevive a sus circunstancias y a través de este acto de canibalismo iluminativo, expresa de forma activa su deseo de subsumir o tragarse su propia culpa esto es “algo con lo que de otra manera no puede lidiar [...] la internalización o aceptación de la pérdida” (Sceats 38). Es así que Nina asume (o se traga) tanto su culpa trágica como la pérdida, el abandono, del padre/hijo. La carne de Sergio simboliza para Nina el padre/hijo perdido y su ingestión demuestra un intento de retener e incorporar esa pérdida. Sin embargo, esta incorporación o asimilación del cuerpo de Sergio tiene un doble efecto ya que sugiere tanto un deseo de unión total con el objeto perdido como un anhelo de satisfacer los impulsos destructivos de Nina ya que, según apunta Sarah Sceats en su análisis psicoanalítico del canibalismo, “el objeto es destruido al ser incorporado” (Sceats 39).⁵³ La complejidad de esta acción, restaurativa y destructiva al mismo tiempo, evoca las repetidas ocasiones en las que Nina ha intentado recomponer su mutilada identidad a través de la consumición simbólica de su pérdida (el padre/el hijo). Sin embargo, este acto de antropofagia pone fin tanto al periplo de búsquedas iniciadas por Nina con la intención de suplir su inmemorable carencia, personificada en “el héroe sádico,” como a la carencia en sí. Nina consume a Sergio y asume su responsabilidad, sugiriendo con su acción el final de su subyugación y un último intento de restaurar su fragmentado ser.

⁵³ Para Sceats: “An adult urge for incorporation thus reflects both nostalgia for a (mythical) state of union and a degree of ambivalence. Such a union, like the incorporation featured in the oral-stage theory (which provides the model for more mature introjection and identification) might provide pleasure through the penetration of the self by the object, like the satisfaction by the destruction of the object, or keep the object within the self specifically in order to appropriate its qualities. The parallel with the satisfactions of literal cannibalism is quite startling here: eating someone through love, as the ultimate act of possession; eating through hate, to destroy someone by superimposing oneself; or eating a brave enemy as a token of respect and to achieve bravery” (39).

3.2 El encuestador o la necesidad de *entender*

Nina también presenta los pastelillos al encuestador quien, en palabras del mismo personaje, ha intentado siempre “comprender[la]” y “[ponerse] en su lugar” (271). El encuestador “asume [y] comulga” (270) con Nina y, a través de su participación en el acto, se responsabiliza libre y conscientemente de la culpa del crimen. Este personaje sufre diversas transformaciones en el drama ya que desde el principio, y en varias escenas, sirve tanto de juez (198) como de policía (217-18) y, en ambos casos, su función en la obra es la de acumular suficiente información sobre las acciones criminales de los personajes principales, Miguel y Nina, para así demostrar su inocencia o su culpabilidad.

El encuestador es un personaje imparcial en el sentido en el que apela a la audiencia (dentro y fuera de la obra) a no juzgar a los personajes sin antes “proceder a la reconstrucción de los hechos” (265), “[examinar] las pruebas” (233) con “paciencia” (268) e invitar a la recapitación. Su función es igualmente parecida a la del coro en la tragedia griega, el cual servía de intermediario entre los personajes y la audiencia/el pueblo y quien narraba todo lo que acontecía a los protagonistas a lo largo del drama. Como hemos indicado en nuestra introducción, la función del coro clásico era la de equilibrar la identificación extrema del público con el héroe a través de la revelación de lo oculto tras las acciones de éste o “the hidden cause of things”). En *Los engranajes* (y en el resto de las obras incluidas en *Los esclavos*), existen personajes que ayudarán al lector/espectador, sirviendo las funciones del coro clásico, a indagar en la complejidad de la acción humana representada en la obra. Más allá de descubrir o decidir la culpabilidad o la inocencia de los personajes, Hernández Garrido somete las acciones de los personajes al escrutinio del lector, no para que éste juzgue sino para que se haga partícipe de una humanidad compartida con los personajes representados. Por ello, el personaje del encuestador

en *Los engranajes* sirve de puente entre la crueldad de las acciones de los personajes y la humanidad de los mismos, la eterna contradicción del ser humano. Pajón Mecloy (en su interpretación de la filosofía de Emmanuel Levinas al estudiar la tragedia esperanzadora de Buero Vallejo dentro del teatro español de posguerra) apunta hacia “la posibilidad” que el enfrentamiento a dicha contradicción podría sugerir. Según Pajón Mecloy:

Emmanuel Levinas toma el yo del otro como fundamento de una ética que se abisma hacia un infinito un tanto ajeno a la totalidad del mundo real. A través del rostro, Levinas vislumbra la posibilidad de compenetrarse con ese otro que, al enfrentárenos, nos dice con la mirada que se trata no sólo de un cuerpo sino de otro yo semejante al nuestro (*El teatro* 181).

El encuestador intenta, a través de la humanización del “otro” (en este caso, Nina, una joven asesina perturbada por el trauma de su pasado) que el lector o el público se descubra a sí mismo y entienda las posibilidades del ser humano bajo condiciones infra-humanas.

Una vez desvelada la culpabilidad de Nina y Miguel en el crimen cometido, el encuestador recuerda a aquéllos presentes en la audiencia judicial, los representantes de las instituciones sociales de la iglesia (la monja) y el estado (la funcionaria), cuál es “su deber” por encima de sus prejuicios: “... aún no sabemos nada. Es nuestro deber llegar a las últimas raíces de la verdad. Hundirnos en sus entrañas. En este caso, de nada sirve resbalar por la superficie sin ignorar las más íntimas causas, las más pequeñas conexiones” (265). La revelación de “la verdad” del caso para el encuestador tiene también connotaciones antropófagas en el texto: de la misma manera que Nina ha encontrado y asumido la verdad de su propia muerte a través de la consumición del cuerpo de Sergio, la sociedad en general (simbolizada a través de las

instituciones de la iglesia, el estado y las fuerzas del orden) debe “hundirse en las entrañas” del horrible hecho cometido para así llegar a su verdad y asumirla.

Cuando el encuestador alude al peligro de “resbalar por la superficie” justo antes de desalojar de la sala del juzgado al periodista y “a todos los que no hayan tenido parte en el desarrollo de los hechos” (265), en realidad se está refiriendo no sólo a superficialidad de la ideas preconcebidas/heredadas de la monja y la funcionaria sino que también critica indirectamente la ligereza y la banalidad con la que los medios de comunicación imparten noticias tan devastadoras como las representadas en esta tragedia.

El periodista, por ejemplo, caracterizado en la obra como “bufón” que comenta las noticias de las páginas de sucesos con total “desparpajo” (232), simboliza al gremio de la prensa y la televisión. El carácter de sus reportajes se asemeja a la insensibilidad denotada por los “reality-shows,” programas que se alimentan de las desgracias y las injusticias que afectan a los demás para conseguir audiencia. Para el periodista de este tipo de programas “los hechos,” o lo que confiere la noticia, no se cubren por un interés de reflexión ético-social sino que su fin es, simplemente, el “shock,” el entretenimiento y, por encima de todo, el beneficio económico. Por lo tanto cuando el periodista “protesta” por haber sido expulsado de la sala “en nombre de la libertad de expresión, en nombre del derecho del ciudadano a conocer los hechos” (265) en realidad está protestando por no poder satisfacer tanto el morbo de los espectadores como sus intereses personales:

Periodista: Ya han pasado varias semanas desde que Nina Velilla y Miguel Gutiérrez cometieron el crimen que ha conmocionado a la opinión ciudadana. Un crimen que se resume en la vieja cuestión: “¿Carne o pescado?” Pero ahora pasamos a otros temas, que sin duda gozarán también del interés de nuestra

audiencia (232) ... La verdad es que esto está resultando peor que una mañana de invierno a la puerta de la Audiencia. ¿Usted cree que así se va a llegar a algo?

Porque yo, cuando cumpla mis horas, me voy y adiós y santas pascuas. (234)

Además de apuntar a la ignorancia y la falta de seriedad de los medios de comunicación, el encuestador también resalta, a través de su papel de intermediario entre los acusados, la monja y la funcionaria, la intolerancia, la ineficacia y la brutalidad de la iglesia, el estado y las fuerzas de orden público respectivamente. En múltiples ocasiones la monja corrobora esta intransigencia basada en el paradigma indisoluble de la tradición y las normas absolutas de la institución eclesiástica a la que ésta atiende y pertenece. Así lo confirman algunas de las intervenciones de este personaje: “La nuestra es una institución que con sus más de trescientos años de antigüedad jamás ha recibido quejas de sus cometidos” (187), le revela a la madre cuando ésta abandona a Nina en el internado. En otra escena, y mientras Nina está siendo juzgada, el encuestador intenta desbaratar con una ironía aplastante las ideas heredadas de la monja. A su vez el diálogo entre el encuestador y la monja la conduce a confirmar tajantemente cómo sus juicios se basan en esa peligrosa superficialidad (“valorar exactamente a una persona con un simple golpe de vista”) a la que el encuestador ya ha aludido anteriormente:

Encuestador: Creo no equivocarme al afirmar que usted sería partidaria de la pena capital.

Monja: Sin ninguna duda.

Encuestador: ¿Desde cuándo está tan segura de su veredicto?

Monja: Desde el principio. Desde antes de venir aquí. Desde antes de que ocurriera todo. Mucho antes, desde hace muchos años.

Encuestador: Tiene usted mucho ojo para estas cosas.

Monja: Mi oficio me obliga a valorar exactamente a una persona con un simple golpe de vista. (230)

Por otro lado, las instituciones legales y del orden social representadas en la obra a través de la funcionaria, los policías y los guardianes son ridiculizadas por su falta de profesionalidad, su abigarramiento burocrático y su brutalidad. La descripción de la funcionaria es, en ocasiones, grotesca y la crítica que el texto ofrece a lo que este personaje simboliza, la justicia, se hace patente a través de la prisa, la ligereza y la inconsistencia con la que ésta desempeña su labor estatal.

La funcionaria espera “con impaciencia” a Nina y a Miguel antes de su ceremonia civil de matrimonio: “Por favor, dense prisa. No podemos perder tiempo” y quizás bajo la presión de la falta de tiempo y la acumulación de trabajo (muchas otras parejas esperan en la sala) lleva a cabo disparatadamente (aunque como ya hemos apuntado, con un propósito específico en el texto) el casamiento y la condena de asesinato de ambos (187). En otra escena, en lo que parece ser el momento en el que se desvela el veredicto final de Nina y Miguel, el encuestador alude a la ineficacia y la corrupción legal del Tribunal de justicia ya que la monja, quien ha conocido a Nina desde su infancia, forma parte de éste. La funcionaria, en lugar de refutar las acusaciones del encuestador y afirmar la integridad de la institución que representa, asume su responsabilidad (“todos hemos tenido relación con alguno de ellos, en uno u otro momento”). Con una intervención contradictoria y absolutamente trivial (“hace demasiado calor aquí”) acentuada por la caricaturización de su aspecto físico (el pelo aplastado contra el cráneo), la Funcionaria evade la indirecta del encuestador (“debiéramos plantearnos muchas cosas sobre nosotros mismos antes de atrevernos a decir una sola palabras contra ellos”) mientras corrobora el peso de sus

acusaciones, confirmando así tanto la irresponsabilidad del Tribunal de justicia como su culpa en los hechos juzgados:

Encuestador: Usted conocía a la acusada desde su infancia.

Monja: Ya tuve entonces problemas con ella.

Encuestador: Me asombra que se le permita ser miembro de este Tribunal, habiendo tenido que ver con uno de los acusados.

Funcionaria: Todos hemos tenido relación con alguno de ellos, en uno u otro momento.

Encuestador: Sí, todos. En uno u otro momento. Quizá debiéramos plantearnos muchas cosas sobre nosotros mismos antes de atrevernos a decir una sola palabras contra ellos.

Funcionaria: (Quitándose una peluca que deja ver su pelo verdadero aplastado contra el cráneo). ¿No les parece que hace demasiado calor aquí? Debiéramos llamar a los del aire acondicionado. (231)

En otra escena de carácter minimalista, donde los silencios y las pocas palabras lo dicen todo, el texto reitera los prejuicios y la apatía que caracterizan a ambos personajes, la funcionaria y la monja respectivamente. El encuestador, una vez más, evidencia la incompetencia de la primera y la insensibilidad de la segunda en relación a los crímenes que se juzgan: “Encuestador: Basta de palabrería. Hay vidas humanas en juego. Funcionaria: ¿Humanas? (La Monja calla)” (232).



Nina, la funcionaria, la madre, la monja y el juez. *The Gears*. Traducción de David Gregory. Dirección: David Gregory y Julia Smith. Febrero/Marzo 2010. Towson University's Center for the Performing Arts. Towson, Maryland, USA.

Por otra parte, los guardianes son caracterizados como individuos brutales y violentos que “empujan” (a Miguel y a Nina el día de su boda/condena de asesinato), torturan (a Miguel con cuerdas atadas al cuello después de desvelarse la condena) y acribillan sanguinariamente a la multitud al final de la obra. Su socarronería e insensibilidad hacia los demás, aunque quizás justificada por la crudeza del trabajo que desempeñan, revela a unos personajes que parecen contagiarse de la inhumanidad que encuentran en su profesión y que son incapaces de demostrar emotividad o compasión alguna hacia los seres involucrados en los crímenes que descubren. Cuando uno de los policías (el viejo) encuentra el cuerpo de Sergio troceado en el frigorífico de la casa de Nina y Miguel, el sarcasmo y la irreverencia con la que trata el cuerpo despedazado de la víctima desvelan una frialdad e insensibilidad absolutas acentuadas por la impasibilidad del mismo Miguel ante la macabra escena que ambos presencian:

Policía viejo: Pásame toda esa mierda. Menudo festín se iba a dar el hijoputa.
(Saca bolsas de plástico transparente que va llenando con trozos de carne fresca).

Miguel: ¿Qué es eso? Es sólo carne. ¿Qué tiene de especial?

Policía: ¿Qué clase de carne? ¿Solomillo? ¿Lomo? ¿Costillar?

Miguel: Pregúntele a mi mujer. Yo no sé nada. (251)

El encuestador, además de evidenciar la corrupción y el resquebrajamiento de unas instituciones que, supuestamente, han de velar por los derechos de los ciudadanos intenta por todos los medios ejercer ese preciso papel que ni la funcionaria, ni la monja ni los guardianes pueden llevar a cabo justa y eficazmente. Es así que, el encuestador se dispone a desvelar los verdaderos motivos tras el horrendo crimen, “la verdad” detrás de las acciones de Nina y Miguel:

¡Miren! No se trata de un crimen más. Los rasgos típicos del asesino están ausentes de sus acciones. Intento demostrar que hay algo más, una razón secreta que no quiero que escape a la atención del tribunal. Era la única puerta abierta que les quedaba ... para alcanzar este poco de felicidad (268).

La “razón secreta” de la que habla el encuestador no sólo “escapa la atención del tribunal” el cual se encarga de que tanto Nina como Miguel paguen por su culpa y cumplan su debida sentencia sino que también escapa su propia atención.⁵⁴ La “razón secreta” es, a mi entender, “el enigma” de Nina, al que ella misma apela al contestar “Usted nunca podrá saber nada” (271) cuando el encuestador trata de interceder por ella, convertirse en su chivo expiatorio y pedir a los guardias que “la [dejen] en paz” y le permitan “[pagar por] su culpa” (270). Es posible que la

⁵⁴ La monja alude en dos ocasiones a la justa sentencia que Nina se merece para compensar la atrocidad del crimen que ha cometido. Así lo declara una vez que Nina está encarcelada: “Cuando llegue tu momento no quiero que haya motivo alguno para aplazar la ejecución [...] Puede ser mañana, o dentro de siete días, o dentro de un mes. El Tribunal aún no lo ha decidido. Pero ese día llegará” (215). En una conversación que la monja mantiene con el encuestador afirma no tener “ninguna duda” de lo que Nina merece es “la pena capital” (230). Miguel, por su parte, y una vez que se ha desvelado su culpabilidad en el crimen, aparece “preso” (262) como “un toro encadenado y cubierto de heridas sangrantes” mientras los guardianes “tiran de sendas cuerdas ... atadas a su cuello” (255) y “[le ahogan]” (263).

búsqueda de la felicidad de la que habla el encuestador en *Los engranajes* sea el punto de referencia para el lector. Es decir, la felicidad, sentimiento que el ser humano puede en general comprender y con el que se puede compenetrar, es un fin que no todos consiguen de la misma manera y que, en infinitas ocasiones, se alcanza a un precio muy alto, si es que se alcanza del todo. Más allá de culpar o disculpar a Nina, Hernández Garrido intenta, a través del encuestador, que la entendamos, que nos enfrentemos a ella como si fuéramos nosotros mismos y que, a través de ese enfrentamiento con la posibilidad de nuestro propio horror, podamos entender las tragedias de otros e intentar superar las nuestras. Las intenciones de los personajes en las obras de nuestro autor, son casi siempre positivas y, en casi todas las ocasiones, tienen que ver con la búsqueda de la felicidad o la afirmación de una identidad perdida. El intento de estos personajes de restaurar una integridad merecida como seres humanos les lleva a la irremediable tragedia de la que no pueden escapar pero de la que se hacen responsables, lo que, según Levinas, es precisamente “the dramatic event of being-in-the-world” (“Transcendence” 4).

El encuestador quien pretende conocer a Nina y quien se encarga, en un principio, de humanizarla o dotarla de una identidad real (opuesta a la que otros han creado de ella) al describir con detalle su deplorable condición física (ejemplo de su mutilación e incorporeidad) al comienzo de la obra incurre, irónicamente y sin quererlo, en su “tematización.”⁵⁵ De la misma manera lo han hecho el resto de los personajes del drama. Nina rehúye obstinadamente la

⁵⁵ “Nina Velilla, veinticuatro años, un metro cincuenta y siete centímetros, cuarenta y cuatro kilos, de pelo rubio, casi blanco, liso, lacio. Color de ojos gris-azulado, grandes. Párpados perpetuamente enrojecidos. Sin cejas. Piel blanca, recubierta por un vello corto, espeso y blanco. De complexión delgada, enfermiza. Es piel y huesos. Sus pechos son desproporcionados, demasiado grandes para su estatura y muy caídos para su edad. Sus pezones grandes y blandos, sin apenas color. Sus caderas, estrechas, en las que sobresale pronunciadamente la pelvis. Marcas corporales: en el hombro izquierdo, la huella de alguna vacuna, de una pulgada de diámetro. Una cicatriz entre el pecho y el abdomen, otra en la parte derecha baja del vientre, consecuencias de operaciones quirúrgicas. Su sexo ofrece también huellas de alguna intervención realizada sin ningún tipo de escrúpulo, una operación posiblemente ilegal” (193).

tematización al insistir en que él “nunca podrá saber nada.” Es decir, el encuestador se convierte, de manera involuntaria, en traductor privilegiado de la alteridad de Nina.

Al peligro de la conceptualización o “tematización” del otro, Levinas hace múltiples referencias en su obra. Los intentos del “yo” por entender al otro y explicar su condición o circunstancias, le privan de su otredad, y le dominan o sumen a un sistema de organización que el “yo” crea. Según Colin Davis:

... the difficulty in describing the encounter with alterity lies in the constant danger of transforming the Other, however unwittingly or unwillingly, into a reflection or projection of the Same. If the Other becomes an object of knowledge or experience (*my* knowledge, *my* experience), then immediately its alterity has been overwhelmed. (45)

Es así que los intentos del encuestador por “comprender,” “ponerse en el lugar” de Nina e incluso “[saber] lo que [ella] siente” (271) son enfrentados con el rechazo de ésta a su “tematización,” lo que podría representar, quizás, otra forma de consumición. El “otro,” Nina en este caso, se nos muestra como el misterio desconocido que es: “no conocido ni conocible ... nunca completamente visto, conocido o poseído” (Davis 32).

Sólo a través de la faz o el rostro Nina se podrá cuestionar y llamar la atención a lo que Levinas describe como “la epifanía de la humanidad del otro” (“Transcendence” 17). El rostro de Nina no produce una epifanía en el tribunal de la obra, quien obviamente ha pronunciado su sentencia, sino en el lector/espectador de ésta quien se verá apelado a responder a la interpelación de Nina. El término *le visage*, introducido por Levinas en su texto *Totality and Infinity*, nos puede ayudar a entender el sentido de dicha interpelación. *Le visage* o el rostro es “una epifanía o revelación en vez de un objeto de percepción o conocimiento” (Davis 46) y

según el filósofo se incorpora o toma forma de diversas maneras, entre ellas, la artística.⁵⁶ Esta epifanía o revelación es la que, a mi parecer, ocurre cuando el receptor de la tragedia se encuentra cara a cara con su alteridad, es decir, cuando observa y descubre verdaderamente al “otro.” Nina desde la perspectiva o el punto de vista de Nina.

Este encuentro es posible sólo a través del despojamiento por parte del receptor de ideas pre-concebidas o heredadas sobre el “otro” para así dar paso a nuevas posibilidades de significación. Davis remarca cómo:

The essential part of language, according to Levinas, is *interpellation*, the address the Other makes to me and I make to the Other (TI, 65/69). The Word is not a sign of meaning which is fixed and given. The truth it contains is not *dévoilement*, the unveiling of something present from time immemorial; in Levinas’ account it is a revelation, an unforeseen and unforeseeable breach within what is known and knowable. It entails the production of new, unexpected meanings rather than the communication of what was already familiar. But it is also teaching (*enseignement*): language teaches what I could not have discovered for myself and within myself, it produces meaning from beyond my experience and resources. (47)

Así, el acercamiento del lector/espectador a la yuxtaposición de lo aparentemente inhumano (el canibalismo) y, al mismo tiempo, el trauma de la protagonista revela y abre la brecha o apertura a través de la cual el receptor puede percibir la complejidad de la acción humana. El lector/espectador reconoce la trampa en la que puede caer si da un sólo significado “fijo y dado”

⁵⁶ Levinas propone que “le visage” o “el rostro” puede aparecer o presentarse a través de múltiples formas, entre ellas, la artística. Es por ello que la tragedia representada en el drama, como forma artística que es, también puede “apelar” a través de su temática, la caracterización de sus personajes y su resolución: “¿Pueden las cosas tomar un rostro? ¿No es el arte una actividad que crea un rostro para las cosas? ¿No nos mira la fachada de una casa?” (“Is Ontology”10).

a los acontecimientos a los que se ha aproximado. Los posibles significados de esta apertura, resultado de este acercamiento a la complejidad de la acción humana, son múltiples y van más allá de la “experiencia” y los “recursos” del lector/espectador. Podríamos aventurarnos a decir que, en *Los engranajes* —y en el teatro de Hernández Garrido en general—el receptor reconoce a unos personajes humanamente irreconocibles, debido a sus acciones violentas y destructivas. Por otra parte, gracias a esta aproximación a lo aparentemente inhumano el lector/espectador puede percibir la causalidad de las acciones de dichos personajes. Cuando el horror de la acción perpetrada (la violación, el asesinato o el canibalismo) se mira a través del horror de la experiencia vivida por el que perpetra dicha acción, el receptor se siente apelado a recapacitar y no puede, por más que quiera, caer en una sola definición o significado de los susodichos actos, por más perversos e inhumanos que sean. El receptor no puede y no debe justificarlos (tal y como nos advierte el encuestador en la obra) pero tampoco puede condenarlos sin primero haber demostrado la intención de entenderlos. Esta posibilidad de entendimiento es en sí esperanzadora ya que se puede traducir en comprensión y diálogo con el “otro,” frente a la aporía final o desesperanza en la que se ven sumidos los personajes del drama.

El encuestador ayuda al receptor a ver la otra cara de la protagonista (su abuso y consumición por parte de otros). La labor del encuestador por aproximarnos a Nina parece ser en vano por ser ésta una labor ambigua y contradictoria ya que Nina se resiste a ser interpretada o reconocida. En realidad tal y como apuntaría Levinas: “la llamada a la responsabilidad” del receptor no queda aniquilada a causa de esta resistencia. Por el contrario dicha llamada o apelación “resiste la conceptualización, y por eso no se expresa con palabras, sino con la presencia del otro,” como afirma Gabriella Basterra en su análisis desde una perspectiva ética de las obras de Lorca (425).

Así el encuestador en la obra (y el receptor de ésta) son responsables más allá de su interpretación de Nina. Por decirlo de otra manera, “lo dicho” (le dit), las palabras pronunciadas sobre Nina (un objeto: la máquina, un animal: la víbora, un espíritu caído: el demonio o Satanás, una víctima mutilada y consumida por otros) no es lo que obliga al encuestador, al resto de los personajes o al receptor a sentirse responsables de lo que acontece o del destino de Nina. Por el contrario es precisamente lo que no se ha dicho, su “enigma,” o lo que todavía es posible decir (le dire) sobre ella, el interrogante que sitúa al receptor en lo que Bastera denomina “[una] posición incierta y vulnerable” (425) y que se puede aplicar de la misma manera al receptor de las obras de Hernández Garrido. Según la estudiosa, en lugar de en la posición distanciada del que mira y sojuzga, el espectador/lector está “siempre preguntándose si está obrando [o pensando] bien” (425). La función ética de *Los engranajes* reside precisamente en la apertura o posibilidad que la complejidad de la acción del personaje, en este caso Nina, establece para el receptor de la obra. Esta apertura le invita al lector a responder compasivamente, reconociendo su propia responsabilidad en la tragedia y su “inspiración” en el texto, tal y como apunta la crítica Sandra Barriales-Bouche en su estudio sobre la poesía de Pedro Garfías:

Garfías parece querer conferir al lector una dimensión destinataria ... [un] papel activo en la futura actualización del poema, pero en una dimensión que está más allá de lo estrictamente literario ... el lector destinatario que busca Garfías ... debe hacerse cargo de suplir [los] hiatos textuales [del poema], pero adivinando en ellos lo que un texto nunca puede llegar a decir ... la relación entre autor, [texto] y lector destinatario parece estar enraizada en un nivel extralingüístico y vertebrada por el sentido de responsabilidad y deuda del autor ante el lector ... el lector destinatario es la inspiración del texto. (179-95)

En mi opinión, el sentimiento de deuda o responsabilidad del autor al que alude Barriaes-Bouche es el que guía a nuestro dramaturgo a escribir su teatro y es así cómo el receptor destinatario de éste, libre del control del autor sobre el texto y los personajes, puede “comunicarse profundamente” o establecer una “comunidad” con ellos, así lo ha subrayado el mismo Hernández Garrido:

... el espectador, utilizando sus habilidades, conocimientos, recuerdos y deseos propios, rellena motivaciones e intenciones, liberando al texto de explicitarlas. Se hace precisa la distancia del autor con respecto al personaje para no interferir en esa comunidad entre personaje y espectador. (“Incoherencia” 20)

La “comunidad” del receptor con los personajes (y más concretamente con Nina en *Los engranajes*) facilita la identificación, en lugar del distanciamiento, del primero con los últimos. Esa identificación a su vez, abre la posibilidad a la responsabilidad ética del receptor hacia “el otro” que los personajes representan, y en el caso de *Los engranajes*, de los criminales, desahuciados y destituidos de la sociedad.

3.3 La multitud: responsabilidad compartida

Tras la comunidad del encuestador con Nina, “la multitud furiosa rompe la barrera de los guardianes y se abalanza” sobre ella mientras “devora con ansiedad” el resto de los pastelillos de carne que Nina “distribuye entre ellos” (271). La multitud, al igual que la madre y el encuestador, comulga y, como consecuencia, se responsabiliza en la culpa trágica de Nina. Como respuesta al horror de la bacanal, “los guardianes arremeten contra la chusma [y] disparan sus armas contra la masa” (271). Los masacrados son recogidos por los guardianes quienes “retiran los cuerpos de los caídos en la refriega” (271).

Esta escena final evoca otro desenlace similar, el de la obra *Pic-Nic* de Fernando Arrabal, la cual entra dentro de los parámetros estilísticos del teatro del absurdo.⁵⁷ Esta obra, publicada primero en Francia, donde el dramaturgo se encontraba exiliado, en 1961, nos introduce a Zapo, un soldado vestido de verde que está solo en el frente. Los señores Tepán hacen una visita inesperada a su hijo Zapo. Es domingo y se les ha ocurrido ir de excursión al campo, en este caso, el campo de batalla. Traen comida y música. Cuando se disponen a comer, aparece Zepo, un soldado enemigo. Va vestido de gris, pero lleva el mismo tipo de uniforme que Zapo. Caen bombas y se oyen metralletas. Aparecen dos camilleros buscando muertos. Les fastidia no encontrar ninguno, pero los señores Tepán les animan para que sigan buscando y les prometen guardar uno si acaso lo encuentran. De repente, los personajes deciden parar la guerra pidiendo a los dos bandos que se vayan a su casa. Están contentos con su decisión y se ponen a bailar un pasodoble. Se oye el teléfono, pero lo ignoran y siguen bailando. De nuevo se oyen las bombas y las ametralladoras. Todos caen muertos. Los camilleros vienen y los recogen mientras baja el telón.

Los camilleros en la obra de Arrabal, al igual que los guardianes en *Los engranajes*, se ocupan de recoger los cuerpos inertes de los personajes que acaban de ser acribillados. En las dos obras los camilleros y los guardianes se encargan de la recogida de los cuerpos sin vida, como si de una recogida de basura se tratara. Si bien el final de *Pic-Nic* pretende hacer uso del humor negro, tal y como explica Guiral Steen, para indicar “una postura de rebelión y liberación, ante el

⁵⁷ Aunque al teatro de Fernando Arrabal se le han atribuido influencias de corrientes literarias contemporáneas, tanto españolas como europeas, el autor las ha negado todas, evitando así el encasillamiento que quizás pudiera ofrecer un análisis más comprensible de su obra. Incluso su propia creación, el teatro pánico de mediados de los 50, al que él mismo nombró un “estilo de vida” más que una teoría, pareció ser una completa tomadura de pelo, ya que años más tarde el autor refutó la importancia y la seriedad del movimiento (Guiral Steen 21). Debido a su carácter experimental, el teatro de Arrabal se consideró subversivo y peligroso en la época de posguerra española. La falta de un argumento determinado, los personajes difíciles de entender y reconocer, la repetición absurda del lenguaje, las situaciones infantiles dentro de un contexto adulto y el cuestionamiento de todo lo ético, eran, y son, algunas de las características principales de su creación.

dolor, [y] anular la inevitabilidad de la muerte, o una memoria repleta de emociones dolorosas” (20), el final de *Los Engranajes*, en contraste, podría simbolizar todo lo contrario. Raúl Hernández Garrido nos enfrenta a las maneras en que los individuos en las sociedades contemporáneas pierden, al ser devorados por “la lógica cultural del capitalismo tardío y de la sociedad de consumo,” su condición de sujetos (Jaúregui 368). Los sujetos contemporáneos pierden su dignidad y su valor como personas al ser cosificados o tratados como objetos los cuales, al ser cumplida su función práctica, se pueden desechar una vez consumidos.

Guiral Steen afirma que el “humor negro” es capaz de producir en el público la deseada catarsis, que a su vez le hará reaccionar y luchar contra las circunstancias injustas que observa. La audiencia, enfrentada a lo absurdo de la guerra, la muerte y el sufrimiento, y ayudada por el poder purgativo de la risa, es capaz de “anular el impacto del horror que se le tiene a la muerte, y así trascenderla” (20). El público de Arrabal asiste a un tipo de teatro que se convierte en terapia, dirigida fundamentalmente a ayudar al espectador a superar sus miedos y a cambiar su actitud frente a ellos. Si Arrabal quiso usar el humor para concienciar al público de lo absurdo de estas situaciones, puede ser que lo consiguiera. Sin embargo, también cabe la posibilidad de que aun con la intención de demostrar la irracionalidad de la vida, el autor no pudiera provocar en la audiencia el efecto deseado de entendimiento y repulsión de ese absurdo. Es posible que al haber creado un mundo extremadamente ficticio y alejado de la realidad inmediata del espectador, Arrabal convirtiera al público en un ser superior a los personajes en escena. En efecto, la audiencia/el lector arrabaliano observa la acción teatral desde un puesto cómodo y privilegiado y se ríe de un dolor ajeno que no parece existir, puesto que los personajes ni lo perciben, ni lo sienten. Ellos viven ignorantes de su peligro, felices e inocentes, dentro de un contexto de muerte y desesperación que resulta caricaturesco. La risa del público, por lo tanto, ridiculiza y está

dirigida a alguien inferior, que no pertenece al grupo que lo observa. Al no haber identificación, sino distanciamiento, además de una ratificación de la existencia de un “otro” diferente e inferior al público, la audiencia no puede ni asumir la gravedad del asunto, ni trascender la situación y, entonces, no consigue una catarsis verdadera.

En contraposición a los posibles efectos catárticos (o anti-catárticos) del humor negro representado en la obra *Pic-Nic*, el teatro de Hernández Garrido aunque busca, desde mi punto de vista, una concienciación similar del lector/espectador ante los hechos representados, intenta ir más allá de la identificación personaje/lector/espectador y apuesta por un teatro completamente absorbente y abrumador que haga “partícipe” e involucre al receptor. Tal y como afirma el mismo autor sobre su obra *Los malditos*, (incluida en la colección titulada *Los esclavos*) el drama debe:

... inunda[rlo] todo ... no sólo el escenario [y debe] borrar la seguridad de cualquier puerta de salida ... Al iniciarse la representación, los valores seguros desaparecerán para todos ... Imposible escapar ... nuestro deseo es que el espectador, convertido en parte del sacrificio que ante él, dentro del viejo rito revivido en el teatro, tiene lugar, deje de pensar en actores, en máscaras, y se sienta junto a los personajes partícipe de la acción. (174-75)

En *Los engranajes*, la masacre de la multitud y el posterior ocultamiento del desecho (los cuerpos acribillados) al final del drama captarían precisamente ese sentimiento de inseguridad en el lector/espectador del que habla el autor. El receptor llegaría a sentirse tan atrapado o acribillado como los propios personajes al “[hacerse] partícipe de la acción” que se desencadena en la obra. Esta experimentación de la tragedia, esta identificación del lector/espectador con la

barbarie representada lleva al receptor del drama a una posición completamente incierta, de extrema vulnerabilidad.

La conceptualización del individuo como algo “desechable” dentro de nuestras sociedades contemporáneas es un tema al que Hernández Garrido apunta en todo su teatro y, en particular, en sus tragedias. Sus protagonistas siempre son seres marginales que luchan por desembarazarse de las garras de un sistema (social, familiar, cultural, político) que los atrapa y los devora utilizando en su defensa los mismos métodos consuntivos empleados contra ellos. Así en *Los engranajes* se representa a mujeres maltratadas quienes utilizan la violencia ejercida sobre ellas contra sus perpetradores. También en *Los malditos*, niños y soldados guerrilleros se enzarzan en un círculo vicioso y repetitivo de violencia absurda y destructiva. Asimismo, en el díptico *Los restos* las mujeres y las inmigrantes afectadas igualmente por la violencia (de género, familiar y bélica) sucumben también a repetir la misma violencia o los mismos errores que se han cometido contra ellas.

Estos seres marginales, estos desechables que constituyen dentro de nuestras sociedades lo que Jaúregui califica como “polución humana,” sufren la consumición por parte del ciudadano pleno o privilegiado al ser “traducidos” o definidos con “metáforas deshumanizadoras ... ratas, peste, escoria, basura, infección” (Jaúregui 368) que los relegan a su posición de “desechos humanos.” En otras ocasiones estos “cuerpos sufrientes del desecho” son también “explicados” o bien “para proponer una agenda de redención social (normalización)” o bien “para conjurar y exorcizar con imágenes lo que se percibe como un desastre (un ejercicio de redención simbólica)” (Jaúregui 369).⁵⁸ En cualquier caso estos personajes liminales, una vez definidos y

⁵⁸ De esta forma podríamos deducir que los sucesos periodísticos como los que dieron cabida a la escritura de *Los engranajes* (el caso de antropofagia en Rusia) son utilizados por los medios de comunicación con dos posibles fines. Un fin posible es la redención, al exhibir la bestialidad de unos seres humanos que han de ser castigados o “normalizados” debido a su atroz conducta. Otro fin, sin embargo, conjura la tragedia o “el desastre” con

observados, se convierten en “residuos” que deben ser “ubicados más allá de la mirada, en los confines o “tugurios” de la representación y el reconocimiento social” (Jaúregui 368).

La masa de *Los engranajes* es acribillada y desechada por haber comulgado en la culpa de Nina por haber admitido su criminalidad y su marginalidad al responsabilizarse de la pertinaz y contundente consumición de la protagonista. A través de este acto, y por asociación, la masa a su vez denuncia y acusa a una sociedad de consumo, material y espiritual, por la que también se siente simbólicamente despedazada y engullida. Por ello, la perversidad de Nina y la de la multitud ha de ser “ubicad[a]” por los policías “más allá de la mirada.” Así Nina y Miguel son encarcelados y la masa es retirada del escenario que queda “desierto” para así mantener una apariencia limpia y “profiláctica” del sistema de poderes (Jaúregui 368). El poder en esta escena es representado por la monja que “calla” mientras observa la masacre “con severa aprobación” (271). Esta acción llevada a cabo por los guardianes, brazo derecho del estado, y que se formula como una representación del ejercicio de la justicia y el mantenimiento de la seguridad del ciudadano de a pie es, sin embargo, y tal como afirman los críticos Holston y Appadurai “una violencia que desacredita todavía más el sistema de justicia y en él la totalidad del proyecto democrático y su ciudadanía” (15). Por lo tanto, la matanza final de *Los engranajes* no es sólo una reverberación de la brutalidad exhibida por el poder del estado y el silencio de la iglesia ante la barbarie y la aniquilación de “los desechables.” La matanza es una atrevida apuesta cargada de “furor” (271) (como la multitud de la obra). La matanza es también una apelación al receptor por parte del autor a “romper la barrera” (271) de las apariencias con coraje y determinación. Se revela así la hipocresía del sistema de poderes que finge guardar y defender los derechos de los más débiles.

“imágenes” que ya en sí crean el suficiente morbo como para de nuevo atraer y mantener la atención de un público consumidor.

3.4 Tragedia y posibilidad

La tragedia de *Los engranajes*, sin embargo, no termina con la inmolación de la multitud al final de la obra sino que el texto ofrece otro final, diametralmente opuesto al primero y encarnado en una breve y conmovedora escena que aparece de inmediato al horror de la masacre representada en el primer final. En dicha escena, una Nina feliz conversa con un niño “de unos diez años” mientras ambos juegan a la pelota en la playa.



Nina en la playa. *The Gears*. Traducción de David Gregory. Dirección: David Gregory y Julia Smith. Febrero/Marzo 2010. Towson University's Center for the Performing Arts. Towson, Maryland, USA.

Este final difiere radicalmente del primero a varios niveles. Si el primer final sorprende por el horror representado, el segundo, en contraste con la violencia que ha caracterizado a la obra desde su inicio, lo hace por presentar un ambiente idílico y un final feliz y aparentemente imposible. El primer final de *Los engranajes* pone de manifiesto la violencia intrínseca de su microcosmos social representada en el brutal asesinato de Sergio y en la obstinada venganza que

las instituciones legales y religiosas ejercen sobre Nina antes y después de desvelarse su crimen. Esta violencia se hace visible, según mi lectura, a través de una re-codificación de la tragedia donde nuestro autor utiliza, subvierte y re-define, uno de los elementos esenciales de la tragedia clásica: la resistencia del héroe abocado a un destino inamovible. Asimismo Hernández Garrido cuestiona la construcción y el desenlace de ese destino a través del argumento y la forma del drama.

En esta subversión y re-definición, Nina se convierte (en contraste con el héroe clásico masculino) en la heroína de la tragedia, ya que a pesar de todos sus intentos por reclamar el control de su identidad y de su vida, y eludir su pertinaz destino, sucumbe a éste de manera demoledora a través de su crimen y su posterior condena.⁵⁹ Hernández Garrido cuestiona el desenlace de dicho destino al utilizarlo no ya como castigo a la “hamartía” (los errores o los fallos) de la heroína sino como símbolo de rebelión y supervivencia de la protagonista ante su trauma.

En *Los engranajes* el lector/espectador puede reconocer los entresijos del destino y percibir cómo éste se apodera de la heroína a pesar de sus intentos por eludirlo y la conduce hacia su final trágico. Pero también en la obra se plantea un cuestionamiento del destino y de cómo éste es construido, por los mismos personajes, presos en la repetición compulsiva de los errores de sus padres. El destino *Los Engranajes* se nos presenta construido, elaborado o

⁵⁹ El héroe trágico masculino de la tragedia clásica, como por ejemplo el Edipo de *Edipo Rey* de Sófocles, intenta por todos los medios eludir el destino cruel, esto es haber matado a su propio padre y haberse casado con su madre. Edipo imagina otros posibles escenarios o desvíos del destino que los dioses le han deparado, por ejemplo la posibilidad de que Creonte y Tiresias hayan maquinado todo lo que se dice contra él para así hacerse con el poder de Tebas. En *Antígona*, Creonte hace exactamente lo mismo, al retractarse de una acción que causa estragos en el pueblo de Tebas: el haber castigado a la protagonista al enterrar a su hermano Polínices en contra de la ley. Creonte, alentado por el Corifeo y siguiendo el consejo del agorero Tiresias, quienes lo alertan de la ira de los dioses al ver la injusticia cometida contra Antígona, cede y cambia de opinión. Sin embargo, justo en el momento en el que actúa para cambiar el curso del destino, todo el peso del Olimpo cae sobre él y su familia: Antígona se suicida, su hijo Hemón lo hace después de ella y su esposa Eurídice también termina con su vida al saber las noticias de la muerte de su hijo.

imaginado por los protagonistas. La incapacidad de éstos de romper con la norma y su compulsión por re-crear las mismas construcciones que les subyugan sugieren al receptor que el destino de los personajes puede ser evitable ya que se puede construir, elaborar o imaginar de forma distinta. El hecho de que esta obra ofrezca dos finales o destinos distintos es una de las maneras en las que la posibilidad de construir nuevos futuros, libres del peso de la repetición del pasado (o vislumbrar la esperanza dentro de la desesperanza de los protagonistas) se presenta como algo factible.

El segundo final de *Los engranajes* parece abrir el campo de la posibilidad, o la esperanza, dentro de la tragedia. La escena final en la playa es una imagen del deseo de Nina y plantea la posibilidad de eludir el destino fatal que ésta se ha narrado o imaginado y de eludir el primer final trágico de muerte y aniquilación.⁶⁰ Nina, en este segundo final, habla con su hijo y ve realizado su deseo. El hijo, lejos ya de ser una proyección de Nina en otros (el amante, Miguel, Sergio) se convierte en un personaje de carne y hueso que habla, que expresa sus deseos a los que Nina responde. Ambos personajes se comunican:

Nina: ¿Ya te has cansado de jugar?

Niño: Todos los niños se han ido a sus casas.

Nina: (Riendo). Estás lleno de arena.

Niño: ¿Puedo bañarme otra vez?

Nina: Espera a que venga tu padre. Hijo, no sabes cuánto te quiero. (271)

⁶⁰ De esta posibilidad que ofrece el deseo hace constancia “la muchacha” en la obra de *Los restos: Agamenón vuelve a casa*. En el diálogo de la muchacha con “el vagabundo” se reitera la persistencia del destino inamovible: “Vagabundo: A veces la vida te marca un camino que no puedes dejar de seguir. No importa lo que quieras o no quieras. Muchacha: Si uno quiere, también puede. Nada ata a nadie a un destino fijado” (321).

Esta breve escena, libre del peso del pasado, abriría el campo de la posibilidad y podría sugerir al receptor la superación de la fatalidad en la tragedia tal y como Gabriela Basterra afirma en relación a las tragedias rurales de Federico García Lorca:

... hablar con el otro y dejar al otro hablar, es decir, reconocer la presencia del otro, liberaría a los personajes de la narración que los domina y rompería el hechizo del destino. Liberados de la influencia del destino, recuperarían la capacidad de actuar con libertad. Este marco sugiere la visión afirmativa que se les niega a los personajes. Al público se le permite la conciencia de que la tragedia, el espectáculo del hado, no es fatal. (419)

Sin embargo, *Los engranajes*, aunque parece formular esa posibilidad de cambio del destino de los personajes en su segundo final, al mismo tiempo afianza la concepción tradicional del destino trágico y su fatalidad en el primero. Es decir, la fatalidad del destino trágico no se elimina sino que coexiste con la posibilidad de cambio de éste (de la misma manera que la supervivencia de Nina coexiste con la destrucción de Sergio). A dicha coexistencia (del carácter dual, destructivo-regenerativo, de las acciones) alude Emmanuel Levinas cuando explica la complejidad de la acción a la que el ser humano se enfrenta de manera cotidiana. El ser humano vive y a su paso deja “huellas” (o *traces*) de su existencia de manera involuntaria. Esa vivencia apunta no sólo a dicha complejidad de acción sino también a la total responsabilidad del individuo con respecto a sus acciones, incluso más allá de sus intenciones, como afirma Levinas:⁶¹

The comedy begins with the simplest of our movements, each of which carries with it an inevitable awkwardness. In putting out my hand to approach a chair, I

⁶¹ En *Los restos: Agamenón* “la muchacha” hace una referencia directa a este mismo concepto cuando afectada por “la mirada” del vagabundo y, ante las disculpas de éste quien afirma que la miró “sin dar[se] cuenta” ella responde: “Sin darse cuenta qué de daño se hace. Arránquese los ojos si no sabe dominarlos” (334).

have creased the sleeve of my jacket. I have scratched the floor, I have dropped the ash from my cigarette. In doing that which I wanted to do, I have done so many things I did not want. The act has not been pure, for I have left some traces. In wiping out these traces, I have left others ... When the awkwardness of the act turns against the goal pursued, we are at the height of tragedy ... We are thus responsible beyond our intentions. ("Is Ontology" 4)

Podríamos deducir que de la coexistencia del destino trágico, construido por los personajes y reflejado en el primer final de *Los engranajes*, y el destino deseado por Nina reflejado en el segundo final de la obra, emerge la complejidad y la responsabilidad de las acciones de los personajes. Esta complejidad de acción testimonia tanto la vulnerabilidad y fragilidad de los personajes como su capacidad y potencial de cambio. De la yuxtaposición de los dos finales en *Los engranajes* según el orden establecido en la obra (primero la realización del destino trágico de los personajes y después la posibilidad de un destino deseado y diferente al fatal) podríamos deducir que el autor hace que el lector/espectador experimente los efectos destructivos del destino trágico en los personajes de la tragedia. De esta manera el lector/espectador se enfrenta al horror del hecho teatral, como los personajes, y puede "establecer la posibilidad de actuar" y abrir la posibilidad de re-crear un futuro distinto (427).

Para establecer esta posibilidad "la tragedia debe presentar[la] sólo en el momento de su destrucción [en la realización del destino trágico], porque la amenaza del fracaso constituye precisamente una condición para crear" (427). En el momento de la destrucción, de la aceptación de su culpa y de la afirmación de su supervivencia ante el trauma de su vida Nina hace posible, (para el receptor de la tragedia) el espacio de probabilidad necesario que permitirá a éste último desear con ella, mirar hacia el futuro y convertir la desesperanza de la protagonista en esperanza.

La yuxtaposición de los dos finales de esta obra no es la única manera en la que el texto contribuye a ilustrar estas coordenadas de posibilismo esperanzador sino que también existen escenas a lo largo del drama donde se le recuerda al receptor que una actuación distinta por parte de los personajes podría haber facilitado la creación de un futuro diferente. Por ejemplo, en una escena en la que Nina dialoga con un Sergio defraudado por lo que él considera la mentira que ha sido su relación, Nina le descubre tanto su falta de hombría como la oportunidad, ya perdida, de haber sido capaz de alterar el futuro de ambos:

Sergio: Nunca me habían engañado de esa manera.

Nina: Las cosas nunca son lo que parecen.

...

Sergio: ¿Por qué sigo creyendo que las cosas no sucedieron como tú me cuentas?

Nina: Pudiste haber hecho que todo fuera diferente. No tuviste fuerza para ello.

(261)

Sergio descubre y reconoce las apariencias engañosas de una relación entre él y Nina que no es lo que pensaba que era y que le dirigen hacia su destino fatal. Nina se podría estar refiriendo a dos cosas: el hecho de que Sergio no tuvo la suficiente fuerza de voluntad para deshacerse de Miguel, según ella el culpable del destino de ambos: “Lo que pasó fue porque [Miguel] lo quiso. Él planeó que fueras tú quien me poseyera” (260) o el hecho de que Sergio no tuvo la suficiente fuerza de voluntad para aceptar su invitación de huir en el momento en el que ella se lo ofreció como única alternativa: “Tú y yo podríamos empezar una nueva vida ... Huyamos tú y yo. Olvídate de Miguel, olvidémonos del mundo” (253). En cualquier caso, Nina culpa a Sergio por su cobardía, que le conducirá hacia su destino trágico. Al enfrentar a Sergio al fraude y a la amenaza del fracaso de su relación, Nina también le recuerda que podía haber hecho algo distinto

para evitarlo. De esta manera, ante la fatalidad y la destrucción que el destino inevitable presenta aparece la posibilidad de acción y re-creación de un destino diferente al que los personajes podrían haber tenido acceso si hubieran procedido de manera distinta.

Existen a través de la obra otros momentos similares en los que la posibilidad de cambiar el futuro es viable. Por ejemplo, en una escena entre la madre y Nina donde el odio de Nina hacia su progenitora aún no ha hecho presencia la protagonista, ante el desprecio de su madre, reacciona no de manera vengativa, sino con un diálogo que alberga la posibilidad de cambio en la conducta de la madre pero que ésta última no sabe cómo o no puede contestar de manera constructiva:

Nina: Madre, ¿Por qué te avergüenzas de mi? ¿Cuál ha sido mi pecado?

Madre: Siempre has sido una puta.

Nina: Madre, soy tu hija ¿Por qué me hablas de esta manera?

Madre: Si no hubiera sido por ti, otra vida hubiera sido la mía. Al nacer, me hundiste en el fango.

Nina: ... El internado se me hace muy grande cuando me quedo sola.

Madre: ... No debería haber dejado que nacieras. Tienes el diablo dentro. (196)

Cuando Nina ofrece a Miguel la oportunidad de cambiar de trabajo, de esforzarse menos o incluso de dejar que ella trabaje para mejorar la salud de su esposo y la relación entre ambos Miguel, en lugar de acceder a la oportunidad que su mujer le presenta y liberarse de las cadenas del trabajo y de las expectativas que otros tienen sobre él, éste se niega rotundamente. Miguel queda subyugado, al igual que la madre en la escena anterior, a su resentimiento y a su debilidad (219-20).

En todas estas escenas es posible ver cómo o bien el diálogo o bien la reflexión sobre el fracaso que suponen los fallos o errores cometidos por las protagonistas femeninas, a posteriori, resultan ser los medios a través de los cuales éstas podrían haberse recuperado y podrían haber restablecido su capacidad de agencia en una manera saludable. Sin embargo, estas oportunidades de reflexión o de recapitación no ocurren hasta después que el error o el crimen (la realización del destino) ha tenido lugar. Hernández Garrido hace uso de la esencia de la tragedia y de su “momento de repetición” en la consumación del destino fatal de estas heroínas. A través de la realización de sus crímenes o fallos, Hernández Garrido acentúa tanto la fragilidad de la acción humana como la posibilidad de cambio que albergan los distintos “momento[s] de transformación” de los personajes. Esta posible transformación se revela como algo que podría haber ocurrido si los personajes hubieran procesado el trauma de sus vidas, lo cual no ocurre en las obras de Hernández Garrido. Lo que sí ocurre y es obvio en todas sus obras es el deseo por parte de los protagonistas de cambiar las situaciones en las que se encuentran. El receptor de estas tragedias entiende este deseo de los personajes sólo después de haber experimentado el dolor de sus tragedias. Para el lector/espectador, sólo a través de la experimentación de la fatalidad de la tragedia, del enfrentamiento a “la amenaza del fracaso,” es posible arribar a un lugar común donde poder re-crear lo que ha sido destruido y atisbar la posibilidad de lo nuevo.

3.5 Responsabilidad

Como observa Bastera el momento de repetición de “la fábula clásica concierne principalmente a la relación entre un Otro trascendente y el yo humano en la que éste queda destruido” (424). En el caso de *Los engranajes* “el Otro trascendente” se materializa en la persona de Miguel, quien controla el destino de la obra al autoproclamarse “enviado del fuego”

(267) y al provocar la relación adúltera entre su mujer y Sergio que les lleva a la destrucción. Sin embargo, “el Otro trascendente” en *Los engranajes* es también, a mi juicio, el sistema de normas y convenciones sociales. Tales normas dirigen y controlan las vidas y acciones de los personajes y limitan su posibilidad de agencia, obligándolos a repetir de manera compulsiva los mismos errores de sus padres. En contraste a este momento de repetición, de resonancia freudiana, “el momento de reconfiguración o transformación,” según Bastera, “puede llamarse ético en doble sentido: primero porque abre un espacio para la acción, y segundo porque define esta apertura como la entrada en el terreno de las relaciones humanas” (10).

La responsabilidad que acarrea toda acción equivaldría al “terreno de las relaciones humanas” al que alude Bastera y es, a mi parecer, patente de manera absoluta en el teatro de Hernández Garrido. Así en el teatro de nuestro autor la responsabilidad no reside solamente en los personajes ante las acciones que cometen, sino que es también demostrada por el autor, el director, los actores, el lector/espectador crítico. La responsabilidad del autor consiste en escoger la temática del drama, la del director en el tratamiento de dicha temática, la de los actores en su ejecución genuina de esa transmisión del mensaje, y por último, la del lector/espectador en cómo éste interiorice ese mensaje y actúe en consecuencia. El campo de posibilidad de acción o de recreación que el momento de repetición del destino trágico parece destruir queda así abierto a varios niveles y es compartido por todos aquellos involucrados en el hecho teatral. Lo que el lector/espectador de *Los engranajes* no puede olvidar es precisamente esa oportunidad de cambio que sólo es posible en tanto que el receptor, como los personajes, se enfrente a la tragedia y responda/actúe ante ella.

El receptor de *Los Engranajes* percibe cómo cada acción de los personajes se traduce en consecuencias que van más allá de las intenciones del individuo o individuos que actúan y es por

ello que dichas acciones, en el momento de su realización, afectan y responsabilizan totalmente, incluso a aquellos individuos que no parecen estar involucrados en su realización. Es decir, si toda acción de los personajes en *Los engranajes* (sea bien o mal intencionada, albergue o no la posibilidad de ser una acción diferente o plantee la posibilidad de un futuro mejor) tiene consecuencias irreparables en las vidas de otros (la muerte de Sergio, el sacrificio en vida de Nina, los masacrados al final de la obra) entonces podemos deducir que toda acción, por compleja que sea, tiene un destinatario y está sujeta a una relación con el otro. Es aquí donde podemos atisbar “el momento ético” que se ve representado en esta obra y que el texto sugiere: los personajes son responsables más allá de sus intenciones o deseos. La responsabilidad, por lo tanto, se convierte en tema central de esta tragedia. Así, la presencia de la fatalidad del destino o del momento o momentos donde la violencia se repite en la obra no solamente demuestran la incapacidad de los personajes de actuar libremente (ya que se encuentran sometidos a una narrativa trágica impuesta por ellos mismos) sino que también atestigua el nivel de responsabilidad de éstos.

Hemos demostrado cómo a nivel argumental, la consumición/destrucción de Sergio junto con la aceptación de la culpa de Nina ilustran tanto la complejidad de acción del personaje como la afirmación de su supervivencia y su deseada (aunque imposible dentro del drama) regeneración. A nivel estructural también hemos demostrado cómo los dos finales de *Los engranajes* (el trágico y el esperanzador) ilustran la posibilidad que el enfrentamiento directo al horror de la tragedia alberga para el receptor de ésta. Sin embargo es necesario especificar cómo la destrucción y la re-construcción formal de *Los engranajes*, la cual se manifiesta simultáneamente a lo largo de la obra, exige también una responsabilidad creativa por parte del receptor. El texto se bifurca y se desdobra en escenas donde los personajes habitan momentos

temporales distintos aunque igualmente significativos y es así que en su destrucción de una temporalidad lineal, el mismo texto impone y crea una nueva temporalidad—un “supra-tiempo.” El lector/espectador debe prestar atención a este supra-tiempo y, de forma activa, dotarlo de significado dentro del entramado que constituye la tragedia. El matrimonio y el juicio por el crimen que Nina y Miguel han cometido (los cuales, como ya hemos indicado, tienen en su esencia un mismo significado sagrado y ritual) son dos momentos que aparecen unidos en una misma escena y temporalidad cuando, en realidad, ocurren en ocasiones y lugares completamente distintos en la vida de los personajes (187, 232-34). Diversas escenas que alternan entre el pasado y el futuro de la protagonista se entrelazan y agrupan a través de la obra no en orden cronológico sino, más bien, dentro de lo que parece indicar un orden semiótico o de significación. Entre ellas, y como posibles ejemplos, las del internado, el juicio y la prisión de Nina como símbolo de la socavación del espíritu y el encarcelamiento de la protagonista (191, 215). Asimismo se puede ver que las escenas íntimas entre Miguel y Nina, la violación de la prostituta por Miguel o los encuentros sexuales entre Nina y el amante son símbolo de la debilidad y la necesidad de ambos (200-206). También las escenas de cama entre Nina y Sergio alternadas con las del trabajo donde Miguel y Sergio alimentan la máquina pueden agruparse como símbolo de la subyugación de la mujer al hombre (225-29, 236-39).

Tanto el lugar como la acción del drama quedan alterados repetidamente al borrarse o difuminarse las barreras que delimitan el espacio cuando los personajes, además de habitar momentos temporales distintos también habitan, alternativamente, espacios y acciones diferentes. La escena de Nina en una de las habitaciones del internado al comienzo de la obra mientras recibe el corte de pelo por parte de la monja es a su vez una celda donde la protagonista es sometida a un interrogatorio tras la confesión de su crimen (191). El personaje de Miguel,

interrogado por el encuestador en una escena, se desdobra al mismo tiempo en otra en la cual habla con Nina cuando se conocen por primera vez, ocupando así dos tiempos, acciones y lugares distintos (256-57).

La actividad creativa a la que es apelado el receptor a nivel textual requiere en sí un alto grado de responsabilidad por parte de éste ya que los posibles resultados o conclusiones a los que éste pueda arribar en su labor detectivesca tendrán también consecuencias significativas no sólo en su interpretación de la obra sino también en la aplicación que haga de ésta dentro de su contexto personal, social y cultural. Dentro de esta sucesión de construcciones y de-construcciones argumentales y formales, el receptor de la obra ocupa un lugar relevante ya que, como apunta el mismo autor, es el que debe desentrañar y descubrir las verdades que el texto oculta y dotarlas de significado:

El espectador (como ocurre con el lector en narrativa) aparece pues como partícipe en la gestación del texto, no sólo en cuanto a alguien que opera la decodificación o interpretación de éste, sino como sujeto que lo completa, que le da sentido. La relación con el personaje va más allá de la empatía con los personajes o la trama. El personaje es un instrumento de exploración, y el espectador lo utiliza proyectando en él su interioridad psíquica. Y en cuanto a eso, el espectador, utilizando sus habilidades, conocimientos, recuerdos y deseos propios, rellena motivaciones e intenciones, liberando al texto de explicitarlas. Se hace precisa la distancia del autor con respecto al personaje para no interferir en esa comunión entre personaje y espectador. (“Incoherencia” 20)

En mi lectura, otro de estos posibles significados del teatro de Hernández Garrido, además del ético, se encuentra en la posibilidad que la sucesión de destrucciones y re-creaciones de tipo

formal en *Los engranajes* propone a nivel creativo para el receptor. La obra de arte, en este caso, la tragedia en *Los engranajes*, lejos de albergar una visión pesimista y fatalista de la vida, se convierte en espacio fecundo o lugar donde el ejercicio de la creatividad (por parte de todos aquellos involucrados en el hecho teatral) da cabida a nuevos horizontes, nuevas maneras de entender y expresar nuestra contemporaneidad. Así, el aparente pesimismo con el que normalmente es dotado la tragedia se acercaría más al concepto nietzscheano de tragedia o “pesimismo dionisiaco” donde la aceptación de la fatalidad trágica como parte integral del proceso creativo da cabida no sólo a una visión regenerativa de la condición humana y de la sociedad en que vivimos sino también a una mirada hacia la posibilidad que ofrece el futuro frente al estancamiento en el que nos sume la repetición del pasado. Es decir, la dificultad o el caos formal que presentan los textos de Garrido, los cuales no exhiben las características tradicionales (o heredadas) del género teatral, exige quizás la misma determinación, resistencia y maleabilidad por parte del lector/espectador (con respecto a su lectura e interpretación) que los personajes representados en las obras demuestran en su lucha y enfrentamiento al trauma de sus vidas. Garrido intenta volver en sus textos trágicos no sólo a la temática de la tragedia griega sino también a la estructura clásica aristotélica con la incorporación del verso y la división del texto en prólogo, episodio, éxodo y coral, párodos y estásimos. Esta estructura es más evidente en el díptico *Los restos* y no tan pronunciada en *Los engranajes*. A nivel formal, y dentro de las tragedias estudiadas en este trabajo, *Los restos Fedra* constituye, a mi entender, uno de los textos dramáticos más vanguardistas, y más dificultosos, del autor. Esta obra no exhibe las características esenciales y tradicionales del género teatral ya que se nos presenta como un texto narrado, sin la estructura tradicional de actos diferenciados o escenas definidas y sin el diálogo encabezado por personajes concretos. Además, el texto hace demostración y acopio del lenguaje

poético intercalado entre “escenas” en prosa que a su vez están privadas de una puntuación determinada. Es más, si nos aproximamos a esta obra a través de la lectura, en lugar de a través de la representación teatral, el coro característico de la tragedia clásica aparece indicado (en su última versión del 2009) a través del uso de la composición tipográfica denominada negrita cursiva.

Frente a la dificultad que propone esta innovadora representación de la tragedia, el receptor tiene, como ya hemos indicado en nuestra introducción a *Los engranajes*, dos opciones: la retirada en banda o el enfrentamiento a ella con todas sus consecuencias. Sólo a través del enfrentamiento a la dificultad, “el caos y la disonancia” de lo trágico, existe la posibilidad de cambio. Así lo afirma el crítico Joshua Foa Dienstag:

While no element of our life is unalterable, suffering is the unalterable price to be paid for changing it. It is this condition that we have no choice but to accept as a whole or to reject through the hypocrisy of optimism ... If one accepts the pessimistic assessment of the world as a place of chaos and dissonance, one faces the choice of retreating from it wholesale or embracing it and trying to ‘let a harmony sound forth every conflict.’ (114-15)

La responsabilidad y, como consecuencia, la alternativa esperanzadora que esta responsabilidad simboliza para el receptor de la obra reside, por lo tanto, en su procesamiento del caos argumental y formal de ésta. Esta dotación de significado de la obra tiene, a mi parecer, un doble sentido estético/creativo y ético, de función social, de tal modo que “la toma de conciencia” se hace universal y cíclica. Así, los personajes luchan por entender y dar sentido a su tragedia mientras que el lector/espectador lucha por entender y dar sentido al texto y a la tragedia de los personajes quienes son, a su vez, espejo simbólico de luchas y tragedias actuales. El receptor

debe escuchar a la obra la cual le llama a responder, a entender y a descubrir su propia verdad dentro de ella. El mismo texto simboliza, en su forma y estructura, la fragmentación de los personajes. Por ello, el deber y la responsabilidad del receptor radica en enfrentarse y, por así decirlo, en experimentar o sucumbir a dicha fragmentación. El lector puede reconocer la paulatina división y mutilación que las ideas heredadas de la cultura dominante efectúan sobre el individuo y emular el coraje de los personajes al enfrentarse de lleno a su propia desmembración. Eso puede llevar al receptor a intentar superar la fragmentación a través del procesamiento del caos textual y formal de la obra para así emerger “[a] newly revised subject ... of an enabling counternarrative ... free to rebel against the values and practices of a dominant culture and to assume an empowered position of political agency in the world” (Henke xvi). En otras palabras, el procesamiento del caos textual y argumental de las obras de Hernández Garrido da cabida al resurgimiento de un receptor nuevo, un esclavo rebelado, el cual haría posible un replanteamiento de la cultura dominante que le subyuga y sería capaz de actuar y “laborar” en este mundo “a favor de sus semejantes.”

Capítulo 4: La rebelión de los esclavos

4.1 Introducción

En su nota crítica sobre la edición de la primera publicación que une las cuatro obras del ciclo *Los esclavos* en un sólo volumen, Hernández Garrido reitera que

... la unidad [de las obras] subyace en su conjunto, por encima de las diferencias de tono que puedan tener cada una de ellas ... Las conexiones que hay entre ellas están realmente a un nivel muy profundo de sus estructuras. (*Los esclavos* 445)

Es preciso señalar, al final de este trabajo, el génesis de estas cuatro tragedias contemporáneas con la finalidad de encontrar algunas de estas conexiones o puntos de encuentro entre todas ellas. Este “momento de germen,” tal y como lo denomina el autor, ocurre en 1994 cuando Hernández Garrido comienza a explorar “las cuatro esculturas de Miguel Ángel del mismo nombre que reposan en la Academia de Florencia” (431). Como afirma nuestro autor en *Los esclavos*:

El artista optó ... por no completar su trazado y dejar a la vista las trazas de su propio trabajo como artífice y la rudeza sin moldear del mármol ... En los esclavos florentinos asombra la textura de la piedra, la pesadez de la materia contra la que luchan las figuras en un retorcimiento inútil que no les sirve para lograr escapar de una prisión demasiado real ... Nació ahí el germen de una serie de obras (cuatro, evidentemente) en las que se diera esa torsión entre la sustancia y la forma. Periplos que se convertirían en indagaciones sobre lo trágico, esto es, de personajes encadenados a un destino fatal, prefijado, y que lucharían en los límites de la escritura por liberarse de este yugo que ellos no han elegido. (431)

Los temas que mi estudio explora en la obra *Los engranajes* (el trauma de los personajes, su compulsión a la repetición, su dependencia hacia distintos hábitos de carácter totémico, su fragmentación y consumición y la posibilidad dentro de la tragedia) surgen precisamente de esa “torsión” o rebelión a la que alude el autor. Los personajes de las obras de Hernández Garrido sufren las consecuencias de una profunda lucha por entender su identidad (quiénes son) dentro de los contextos en los que viven y se mueven. Dicha lucha, dicha torsión, se cristaliza en sus acciones y va definiendo, a través de cada obra, tanto el estado aleatorio de su existencia como su deseo de sobrevivir.

Dentro del ciclo *Los esclavos*, el drama de *Los engranajes* tiene particular interés ya que, como hemos demostrado, no sigue unos parámetros referenciales clásicos obvios sino que es más sutil en su acercamiento a éstos. El díptico *Los restos: Agamenón vuelve a casa* y *Los restos Fedra* entra dentro del universo referencial de la mitología y la tragedia griega de manera evidente, o bien a través del uso de nombres clásicos en los títulos de las obras o en los personajes principales, o bien a través de las alusiones generales de su argumento. *Los malditos*, según el autor, fue escrita antes de dicho “momento de germen” del ciclo y difiere de las otras tres obras no en su referencialidad mítico-trágica (la cual se atestigua a través de todo el texto) ni en su temática sino en la ausencia de personajes femeninos que, como ocurre en *Los engranajes* y el díptico *Los restos*, toman el lugar tradicional del héroe, convirtiéndose así en nuevas heroínas dentro del también nuevo contexto trágico-contemporáneo que habitan.⁶²

También es importante resaltar que en mi estudio del teatro de Hernández Garrido, como ya hemos indicado desde el principio de este trabajo, el análisis dedicado a las obras restantes del

⁶² El texto de *Los malditos* ha sufrido varias modificaciones y versiones desde su primera publicación en 1996. En 1999, y durante el estreno dirigido por Guillermo Heras, uno de los protagonistas principales, el niño, fue incorporado por una mujer y el autor decidió cambiar el sexo del personaje y convertirlo en una muchacha para así adaptarlo al montaje. El texto en el que basamos nuestro estudio es el más recientemente publicado en *Los esclavos* (2009), el cual sigue la versión original de 1996. En este texto, todos los personajes son masculinos.

ciclo *Los esclavos* es fundamentalmente referencial. Mi análisis de *Los malditos*, *Los restos: Agamenón vuelve a casa* y *Los restos Fedra* se concentra en los rasgos comunes que estas obras y *Los engranajes* poseen y demuestra cómo, en general, en el ciclo *Los esclavos* aparecen los puntos esenciales de la tesis desarrollada a lo largo de mi estudio: que estos textos no sólo presentan una crítica sobre la fragmentación, la falta de sentido y la insatisfacción de la sociedad actual sino que también apuestan por el planteamiento de un cambio de ética social esperanzador en lo que respecta a su recepción por parte del lector/espectador. Aquí es preciso reiterar que mi aproximación a las tres obras estudiadas a continuación, aunque referencial y comparativa, es adecuada y suficiente para apoyar mi tesis y demostrar el hilo conductor entre ellas y la obra principal, *Los engranajes*, ya analizada.

4.2 *Los malditos*

En *Los malditos* encontramos un trinomio de personajes principales (Comandante, Sargento y Niño) cuyo contexto inmediato es una selva en la que se está llevando a cabo una guerra olvidada, fruto de la idealización de una doctrina y un salvador falsos. La trama de *Los malditos* se basa en un conflicto bélico que podría tener múltiples contextos contemporáneos. La guerra de guerrillas descrita en esta obra cuestiona al héroe, a la violencia y al sufrimiento de una manera similar al resto de las obras del ciclo y su referencialidad mítica es múltiple. En una entrevista cibernética en que tuve la oportunidad de interrogar al autor (en noviembre de 2008) Hernández Garrido enfatizó la múltiple referencialidad mítica de esta obra:

... el Comandante perdido en la selva podría ser un Agamenón que prefiere la soledad al hogar, o un Aquiles que renuncia la lucha, o un David, inmóvil en su culpa. El Sargento, podría ser Ulises, que razona demasiado y por ello su hamartía

está en su intento de a través de la razón buscar un mundo mejor. Y acaba siendo Edipo, el que es cegado por persistir en su búsqueda de la verdad. Hay además referencias a la Biblia, al paraíso, a Adán, a David y Goliat. Al fin y al cabo, es la historia del muchacho que logra derribar al gigante.

Su principal protagonista, afirma el autor en otra entrevista con Pedro Manuel Villora para el diario ABC, es “el guerrillero aislado que ya no se ve como héroe y se convierte prácticamente en un monigote. Se asocia al Che Guevara [y] lo que pasó en la guerrilla nicaragüense, que no fue a ningún sitio.”

El Niño persigue ciegamente un sueño, un ideal del “protector” que, aunque distorsionado, está cargado de sentido dentro de su contexto de niño abandonado al peligro de una selva irreverente y fatídica. Es imposible juzgar las acciones, en ocasiones brutales y sangrientas, tanto del Niño como del resto de los personajes ya que todas están impregnadas de un fatigoso y abrumador destino, una fortuna irremediable que se repite cada vez que se abre un claro en el camino.

Es así que la ausencia del líder/Comandante, es continuamente reemplazada por distintos personajes: el Sargento, Tanit, el mismo niño, como si de un círculo vicioso e infinito de poder se tratara. Y, sin embargo, en esa repetición circular del *fatum*, en ese descorazonador caminar hacia un mismo lugar (hacia la tortura, el sufrimiento y la muerte) encontramos unos personajes cuya lucha y resistencia es envidiable e incluso inspiradora. Unos personajes que, aunque arrojados a una guerra absurda, sin sentido, similar a los miles de conflictos que hoy día plagan nuestro planeta, ante todo, no paran de luchar. Es ahí donde la dignidad humana, en medio de una desafiante y devoradora selva, símbolo y hogar de una guerra astuta y silenciosa, se ensalza y desafía todo pronóstico.

El Niño encarna a su vez la inocencia y la malicia, la victimización y la opresión, la esperanza del futuro y la desolación del presente. En su periplo por un paraíso apocalíptico, en búsqueda de un propósito que justifique o no su sufrimiento el Niño, y el resto de los personajes, padecen múltiples transformaciones o metamorfosis a causa de la situación límite en la que viven. La palabra, cada palabra, está cargada de contradicciones, como se manifiesta en las palabras del Niño:

Niño: [a Tanit] Te he dicho que te pararas. A gritos. ¿No me has oído? Se me hundían los pies en el barro. Las botas que me dio el comandante han quedado como viejas. Tendrás que limpiarlas, con la lengua. ¿Me oyes? Con la lengua.
(*Los esclavos*157)

El absurdo de la situación, un niño-déspota increpando a un pseudo-líder mientras se arrastran en una ciénaga de lodo en una selva perdida y una guerra olvidada, al mismo tiempo revela la determinación y perseverancia infinitas de este personaje por ser, existir y tener voz incluso en condiciones infra-humanas.

Este horror de la muerte en vida al que ya hemos aludido en este trabajo en relación al personaje de Nina y a su consumición en *Los engranajes*, es articulado en *Los malditos* a través de Carnit, uno de los guerrilleros quien casi al final de la obra, y después de descubrir su agotamiento y la sinrazón de una lucha que ha consumido su “voluntad,” alega ante su jefe, el Comandante, no “[tener] fuerzas para una orden más” (149). El comandante, tras escuchar su patético monólogo, lo describe como “algo peor que un muerto ... alguien que vale menos que la arena que [pisa]” y le deja “sólo” (149) mientras Carnit “se hunde en la selva” (154) como si fuese devorado por ella, sugiriendo su propia consumición:

Algo peor que un muerto. Algo que no es capaz de abrir los ojos y ver la luz del sol. Algo que ya no siente el viento en su cara, algo que deja de pensar e imaginar. Algo sin más esperanzas ... Algo sin pasado. Algo sin futuro. Algo peor que un muerto. (149)

Esta susodicha muerte en vida es el resultado de un acusado totemismo, una veneración idólatra, hacia la figura del “Comandante.” En uno de los diálogos entre dos de sus personajes principales, Tanit y Carnit, se ilustra tanto el odio como la devoción de los hermanos hacia el tótem o el padre, en este caso personificado en “el Comandante” a quien adoran y odian en un mismo aliento. Anteriormente en el texto uno de ellos, Tanit, después de hacer un intento de aproximación sexual a “el niño” es acusado por este último de ser “maricón” u homosexual (119). Esta referencia dentro del contexto de un puñado de hombres solos anhelando un líder que dé sentido a su existencia fatal en la selva recuerda a la organización de tipo fraternal propuesta por Freud en *Tótem y tabú* donde los hermanos comienzan a competir entre ellos en un intento de consolidar sus deseos prohibidos: matar al padre y apropiarse de las mujeres de la horda. Esta competición derivaría, según Freud, en el fracaso de su intento al mismo tiempo que afianzaría los sentimientos de tipo homosexual que probablemente se desarrollaron entre ellos durante el período de expulsión de la horda.⁶³ La referencia del niño a la homosexualidad de Tanit resulta en una violenta respuesta por parte de éste último quien “levanta en vilo el cuerpo del niño” (119). Sólo la intervención del Comandante salva al niño de una muerte segura a manos de Tanit. Este incidente vuelve a revelar los hábitos de tipo totémico de Tanit y Carnit los cuales reflejan,

⁶³ Freud declara que: “Los hermanos, asociados para suprimir al padre, tenían que convertirse en rivales al tratarse de la posesión de las mujeres. Cada uno hubiera querido tenerlas a todas para sí, a ejemplo del padre, y la lucha general que de ello hubiese resultado habría traído consigo el naufragio de la nueva organización ... Así pues, si los hermanos querían vivir juntos, no tenían otra solución que instituir—después de haber dominado quizás grandes discordias—la prohibición del incesto con la cual renunciaban a la posesión de las mujeres deseadas, móvil principal del parricidio. De esto modo salvaban la organización que los había hecho fuertes y que reposaba, quizá, sobre sentimientos y prácticas homosexuales, adquiridos durante la época de su destierro” (*Compendio* 1578).

en sí, los hábitos reprimidos de todos los personajes de esta obra: su profunda devoción a un líder/tótem/padre al que veneran pero que, a su vez, les arrastra sólo hacia su propia consumición/desaparición. Esto se revela poco después en la obra cuando los dos guerrilleros admiten la ambivalencia de sus sentimientos hacia esta figura paternal quien es, en palabras de Carnit, “antes que nada un camarada, un amigo, un hermano, un padre:”

Tanit: No tengo miedo. No hay nada que pueda detener mi venganza. No se contendrá ante nadie. Si los hermanos nos unimos, si los de la misma condición golpeamos a la vez, ningún amo podrá resistir nuestro ataque.

Carnit: No veo en el Comandante a ningún amo que con su boca nos domine y abusando de su poder nos sojuzgue ... No conozco a nadie mejor que él ... Tanit: ... ¿es tu dios? ¿Crees en él? ¿Le obedeces ciegamente? ¿Le adoras sin ningún reparo?

Carnit: Sólo sé que me parece abominable sólo pensar en levantar mi mano contra él.

Tanit: Es un hombre, un hombre ... un hombre más ... como cualquier otro ... Entonces, si nos ultraja, ¿qué es lo que me impide tomar venganza contra él?
(123)

En *Los engranajes*, el discurso de Sergio, aprendiz de Miguel, a los obreros en su lucha sindical contra la patronal tiene resonancias totémicas similares. En este caso, la patronal se convierte en el tótem opresivo que es necesario aniquilar. Los hermanos son los “débiles” que “unidos” crearán “la fuerza:”

Compañeros, no podemos soportar un día más las provocaciones de la patronal. Se empeñan en ignorar los resultados de más de cien años de lucha obrera ...

debemos echar atrás todo miedo ante la huelga que estamos a punto de emprender ... las consecuencias, incluso las represalias, las sufriremos en nuestras carnes ... Os pido toda entereza moral ... para soportar una presión tan grande, tan desproporcionada para nosotros, los más débiles entre los débiles ... nuestra fuerza está en la unión. Si avanzamos todos a un mismo paso, no encontraremos obstáculos en nuestra marcha. (240)

Sin embargo “el discurso” (130) opresivo del tótem que tanto Tanit y Carnit en *Los malditos* como Sergio en *Los engranajes* quieren acallar, será sustituido en ambos casos por otro discurso que, disfrazado bajo un carácter más “real” (130) y autóctono, se convertirá de nuevo en lo mismo, la veneración de otro tótem, de otro conjunto de normas y convenciones opresivas: “Desconfiad de los profetas, de los iluminados”—grita Tanit en su nuevo discurso—“Desconfiad de cualquiera que venga fuera de esta isla. Sólo en alguien como yo podéis confiar. Sólo en mí. Sólo yo os puedo prometer todo. Sólo yo” (131). La alusión a un nuevo liderazgo por parte de Tanit sugiere la repetición de los mismos hábitos, un círculo vicioso que aunque hace que los personajes se muevan, les inspira a hacerlo de manera automática, sin considerar la posibilidad de actuar por agencia propia.

La devoción al tótem es por lo tanto prevalente, con brutal intensidad, en la obra *Los malditos* donde todos los personajes incurren, en una u otra ocasión, en la ejecución de actos violentos contra otros como consecuencia del feroz aferramiento que todos tienen a sus “obligaciones” y “derechos” como guerrilleros (133). “El sargento,” un disidente de la causa guerrillera y quien en el pasado también ha sido partícipe de esta violencia incontrolada, intenta explicar a Carnit, una vez que lo ha capturado y el primero le suplica que le mate por no haber

sabido “cumplir con su deber” (133) y matarle primero, los motivos que verdaderamente yacen bajo el sadismo violento que les lleva a aniquilarse/devorarse unos a otros:

He roto con vosotros y con todo lo vuestro ... no me voy a enredar más con tus exigencias, con vuestras leyes y vuestros códigos. No te voy a matar. Te dejaré un cuchillo afilado para que tú mismo te rebanes el cogote. Yo no lo voy a hacer. Sé que tú tampoco lo harás, que estás atado a tus códigos, y éstos te lo prohíben. No te voy a liberar de sufrir la cobardía y el deshonor. No te voy a liberar de ser condenado para siempre a la vergüenza. Jugaré a lo mismo que juega tu amo. Te dejaré vivo para que le cuentes a tu Comandante cómo cumples sus órdenes. (133)

El sargento revela todos los motivos (las leyes, los códigos de conducta, la cobardía, el deshonor, la vergüenza y “el miedo” (136) del que él finalmente dice haberse despojado) a los que los personajes están sometidos. Como consecuencia de este sometimiento los personajes de *Los malditos* no pueden “cumplir con su deber” o ejercer su capacidad de agencia propia (como Miguel en *Los engranajes*) y por ello desatan su violencia sobre otros ya que tampoco pueden hacerlo sobre sí mismos.

Sin embargo y a pesar de la incapacidad de agencia propia que los personajes acusan en esta obra, el texto de *Los malditos*, según mi lectura, sí ofrece cierta esperanza o posibilidad dentro de la tragedia final. En *Los malditos* podemos observar tres finales distintos sobre los que el autor ha comentado que “no indican alternativa o posibilidad, ni tampoco una serie cronológica o narrativa” (*Los esclavos* 170). En su lugar, Hernández Garrido escribe cómo estos tres finales “son escenas que van escarbando una dentro de la otra, naciendo cada una de la resonancia que deja oír la otra, y que transcurrirían a un mismo tiempo” (169).

En la primera escena, “Treinta y ocho A,” “el sargento” disidente quien ha quedado ciego tras una refriega con Denit (otro guerrillero) es animado y literalmente dirigido por la mano del Comandante a acabar con la vida del último. Las voces de esta escena recuerdan a otras palabras pronunciadas por Nina y Miguel en *Los engranajes*: “Niño: [refiriéndose al sargento] Tú le has matado. Sargento: He cumplido con mi deber” (168). En el Segundo final, “Treinta y ocho B,” el comandante sobrevive mientras el niño trata de expresar su absoluta devoción hacia él y al mismo tiempo advertirle de la presencia del sargento quien “está armado” y, según el niño, “quiere matarle” (169). En el tercer final, “Treinta y ocho C,” el niño es el único que habla y, esta vez, es él quien anima al sargento, aunque sin éxito, a matar al comandante quien de nuevo sobrevive.

En los tres finales, y después que los personajes pronuncien sus últimas palabras, la destrucción es íntegra y “la selva estalla en un incendio total.” Además en los tres casos se pronuncian las palabras “hemos llegado” o “ya estamos aquí” cuando la triada de personajes arriban a una playa con una “luz deslumbrante que lo llena todo” mientras el mar “rompe contra la costa” (162). Si bien el autor nos advierte que estos tres finales no indican ninguna “alternativa o posibilidad” lo que sí parece indicar es la destrucción absoluta del lugar que los tres han habitado en contraste con la supervivencia, al menos, de dos de ellos: el niño y el sargento ciego y disidente. Más allá de lo que ambos personajes pudieran simbolizar (el niño podría representar el futuro, si bien afectado por el trauma del pasado y el sargento podría revelar, en su ceguera, la verdad que otros no pueden ver) lo que permanece en esta obra y es, a mi parecer, verdaderamente significativo es que en la repetición circular del *fatum*, en ese descorazonador caminar hacia un mismo lugar (hacia la tortura, el sufrimiento y la muerte) encontramos unos personajes cuya lucha y resistencia es envidiable e incluso inspiradora. Unos personajes que,

aunque arrojados a una guerra absurda, sin sentido, similar a los miles de conflictos que hoy día plagan nuestro planeta, ante todo, no paran de luchar. Es ahí donde la dignidad humana, en medio de una desafiante y devoradora selva, símbolo y hogar de una guerra astuta y silenciosa, se ensalza y desafía todo pronóstico. Los personajes de *Los malditos* representan, a mi parecer, el devenir trágico de una existencia donde el final no importa. “Ya estamos aquí” dice el niño al comandante al finalizar la obra, mientras contempla las olas del mar rompiendo en la playa. El vaivén del agua se convierte en metáfora indiscutible del ciclo destructivo y a la vez, sereno, harmónico, del “haber llegado” o “haber sobrevivido” un viaje movido por la inercia de la guerra y la determinación del ser humano. Los restos de los tres personajes (comandante, sargento y niño) llegan juntos, guiándose unos a otros, al borde del abismo infinito del mar, unidos en la humanidad que su resistencia y su lucha por sobrevivir simbolizan: la esperanza dentro de la tragedia.

4.3 Los restos: *Agamenón vuelve a casa*

Los restos: Agamenón vuelve a casa toma como referencia el mito de Agamenón incluido en la trilogía titulada *La Orestíada* del dramaturgo griego Esquilo. En esta tragedia clásica, Clitemnestra recibe señales de fuego que anuncian el regreso victorioso del rey Agamenón después de años de lucha contra los troyanos. A través del coro de los ancianos y la intervención premonitoria de Casandra, extranjera princesa troyana que acompaña a Agamenón en su último viaje, el lector/espectador prevé que la felicidad de Clitemnestra no es más que una astuta fachada para atraer a su esposo hacia la muerte:

Clitemnestra—No me avergonzaré al desmentir ahora las numerosas palabras que antes dije, por conveniencia del momento. ¿De qué modo ha de prepararse la

pérdida del que se odia fingiéndole amor, para envolverle en una red de la que no pueda desprenderse? En verdad, tiempo hace ya que pienso dar este combate.

Aunque tarde, al fin, llegó. Heme aquí en pie; le herí; está hecho. (Esquilo 43)

Los “crímenes execrables” de los que habla Clitemnestra son revelados por ella misma en respuesta al coro de los ancianos (o la conciencia/voz del pueblo) que inmediatamente condenan el asesinato de su rey y la tachan de maldita (Esquilo 44). De esta manera se nos desvela el crimen atroz de Agamenón: el sacrificio a los dioses de su hija Ifigenia para poder ganar la guerra contra los troyanos y regresar a casa victorioso. Clitemnestra no acaba aquí de revelar el “verdadero” carácter del héroe sino que continúa justificando el asesinato de su esposo y también el de su amante, añadiendo detalles sobre la conducta infiel de éste con Casandra, al mismo tiempo que anuncia y afirma, orgullosa, su propia infidelidad con Egisto, primo de Agamenón (Esquilo 45). La muerte de Agamenón es vengada en la segunda parte de *La Orestíada* por su hijo Orestes, quien a petición expresa de su hermana Electra, mata a su madre y a Egisto. Finalmente, en *Las Euménides*, tercera y última parte de la trilogía de Esquilo, el lector es partícipe del destino de un Orestes plagado de sentimientos de culpa quien busca el favor de Atenea tras haber cometido su cruel parricidio. Las Erinies, diosas de la tierra y defensoras del derecho de la madre, en este caso Clitemnestra, persiguen a Orestes para hacerle pagar por su terrible crimen. Para determinar si Orestes es o no culpable, se establece un juicio entre Apolo y las Erinies y una votación popular. Al producirse el empate, el voto de Atenea lo salva y ésta convierte a las Erinies en Euménides o benefactoras. Finalmente Orestes regresa, libre, a la ciudad de Argos.

En *Los restos: Agamenón vuelve a casa*, “el vagabundo,” que resultará ser el padre de “la muchacha” (Electra) al final de la obra, ha abandonado su casa en busca de su peripecia, como

Agamenón lo ha hecho en *La Orestíada* de Esquilo. Sin embargo, al volver, en lugar de ser asesinado por su mujer Clitemnestra, según ocurre en esta obra, encuentra a “la muchacha” cubierta de sangre, quien poco a poco nos desvela que ha sido ella la que ha asesinado no sólo a su madre sino también al amante de ésta. La tragedia en esta obra es re-trabajada a distintos niveles. Los crímenes son revelados, al igual que en *La Orestíada*, por los perpetradores, que en la obra de Garrido, son otros. La muchacha podría ser Electra o la misma Ifigenia. Podría ser también una joven maltratada en las portadas de cualquier periódico actual. En *Los restos: Agamenón*, la muchacha comete un crimen pasional. El lector/espectador capta de forma paulatina cómo el asesinato es el resultado de años de abandono paternal, castración del crecimiento de la joven por parte de su madre quien intenta proyectarse en ella y abuso sexual de parte del amante de la madre.

En esta obra la relación padre-hija es especialmente elaborada dentro del contexto clásico del padre ausente. El padre ausente se formula como un elemento intrínseco tanto del mito como de la tragedia griega. El héroe que marcha a la guerra y abandona a su familia por la causa bélica tiene una multitud de nombres: Agamenón, Aquiles, Ulises, Jasón y Teseo, entre otros. El padre “desconocido” de Nina que se menciona en *Los engranajes* se personifica en *Los restos: Agamenón vuelve a casa* en la figura de “el vagabundo.”⁶⁴ El vagabundo vuelve tras años fuera del hogar sólo para contemplar la ruina que involuntariamente dejó tras de sí y que su hija, maltratada por su madre y quien todavía no reconoce a su padre, le revela:

⁶⁴ En *Los malditos* el vagabundo es “el comandante” quien ha liderado durante años la lucha de la guerrilla. El comandante aparece viejo y derrotado al final de la obra, tal y como lo hicieran otros héroes clásicos, mientras revela tanto sus andanzas durante su ausencia como el dolor causado por ésta a aquellos a los que dejó “abandonados:” “Alguna vez tuve una familia, mujer, hijos, ¿Cuándo? Hace diez años, quince, cien... No conservo de ellos ya ni su recuerdo ... El comandante [e]ntra en un poblado desierto. Allí donde antes hubieran salido a recibirle miles de hombres, a los que les hubiera bastado una palabra suya para que se levantaran en un clamor ... Nadie les hace caso ahora. El comandante pasea por las calles del poblado como un *vagabundo*. El peso de la edad comienza a pesar sobre sus hombros ... Se alza como un gigante ... Calla” (114, 151). (Énfasis mío).

Vagabundo: ... Yo también huí una vez ...

Muchacha: ¿Abandonó a su familia?

Vagabundo: Sí ...

Muchacha: ¿... abandonó también a [su hija]?

Vagabundo: No tuve más remedio ...

Muchacha: Seré muy joven, pero sé muy bien lo que digo. Y la verdad, por mucho que usted se justifique, es que abandonó a su hija ...

Vagabundo: Sí, la abandoné. La abandoné ...

Muchacha: ... yo sufrí ese mismo daño, el de sentirme abandonada por mi padre. No hay cosa peor para una niña. Una madre es capaz de destrozarle la vida a un hijo sin darle importancia. (319-23)

Como consecuencia de este abandono paternal la muchacha, al igual que Nina en *Los engranajes*, recurre a la idealización de éste, creándose para sí una figura protectora, como Nina hace con Miguel, que conserva las características de la memoria que ésta se ha creado de él:

Muchacha: Recuerdo a un hombre alto que me llevaba de la mano al parque. Recuerdo que me subía a los columpios, que me compraba dulces: barquillos, algodón de azúcar. Cuando me manchaba, me limpiaba los labios con un pañuelo que sacaba de su chaqueta y desplegaba con mucho cuidado ... [mi madre] se obstinaba en borrar cualquier resto de mi padre ... Ella me dijo que había muerto, pero yo sabía que no era así.

Vagabundo: ¿Cómo podía estar usted tan segura?

Muchacha: Como lo estoy ahora. Si él muriera lo sentiría aquí, muy dentro. Sentiría que algo se rompería para siempre.

Vagabundo: Tiene idealizado a su padre. Tal vez él no fuera tan bueno como usted piensa. (307-13)

El vagabundo se refiere aquí no solamente al abandono al que él mismo ha sometido a su hija, con quien habla, sino también a su propio adulterio o “su pecado” tal y como él mismo confiesa: “Sí hubo otra mujer” (330). Es así que el padre ausente va revelando, paulatinamente tanto las coordenadas de la destitución de la muchacha como las suyas propias, las cuales derivarán en tragedia. La destitución del padre en *Agamenón vuelve a casa* es, en realidad, la afirmación de la debilidad de la figura paterna (su falta de hombría o virilidad) quien no ha sabido “cumplir su deber” en casa. En uno de sus monólogos reflexivos titulado “La vergüenza de Agamenón,” “el vagabundo” describe sus sentimientos al reconocer el engaño al que su esposa le ha sometido y descubrir a ésta con su amante haciendo el amor en su propia cama. “El vagabundo,” demostrando su vulnerabilidad y su ira al observar esta escena, explica cómo su rostro comenzó a deformarse y sus ojos se transformaron paulatinamente, como los de Miguel en *Los engranajes*, en los de un loco: “me retiré andando de espaldas [y] salí de la casa y estuve paseando por las calles de la ciudad, espiando mi cara en los escaparates. Una cara desencajada, alterada. Una cara en la que los ojos, engrandecidos, luchaban por salirse de las cuencas. La cara de un loco” (338). “El vagabundo” ve el reflejo de sus propios ojos en los escaparates, es decir, observa y se enfrenta a su propia debilidad que desemboca en decepción y locura.

La figura del padre ausente es reemplazada por la del amante que en las obras de Hernández Garrido se encarga de rematar, por así decirlo, la desidia en la que el padre ha sumido a la familia con su abandono. En *Los restos: Agamenón*, y a través de los monólogos reflexivos tanto de “la muchacha” como del “vagabundo,” los huecos textuales de *Los engranajes* son rellenados facilitando la información o los detalles necesarios que suplirán el vacío de las

incógnitas del texto. Es así como las acciones despreciables del amante en *Agamenón vuelve a casa*, por ejemplo, incitarán una venganza en “la muchacha” similar a la de Nina en *Los engranajes*. El amante, en *Agamenón*, hará las funciones del “héroe sádico” o el sustituto de la figura paternal quien protege a la mujer a través de su fuerza “específicamente en actos abusivos contra ella” (Noble 16). El amante en el *Agamenón* de nuestro autor muere a manos de “la muchacha,” al igual que la madre de ésta quien demuestra total indiferencia ante el abuso al que éste somete a su hija: “Ese hombre me llamaba hija ... El cerdo me llamaba hija y su lengua se deslizaba por mi cuello ... Ella no parecía darse cuenta ... Mi madre se reía” (337). Es el amante quien provocará finalmente la venganza deseada por la protagonista de *Agamenón*, así lo confirman las palabras de “la muchacha:”

Imaginaba mi venganza, decidida a golpear por fin a mi madre, sabiendo ya cuál era su punto flaco. Aquel hombre comenzó a ir a mi casa por mí, no por ella. Logré que la presencia de la vieja fuera un estorbo para él. Yo sí que tenía juventud para su lujuria ... Él sólo tenía ojos para mí, me devoraba con sus ojos enrojecidos. (338-39)

La metáfora del consumo a la que hemos aludido en el estudio de *Los engranajes* es sugerida en *Agamenón vuelve a casa* en las palabras de la muchacha en relación a la lujuria del amante de su madre. Los ojos, o la mirada lasciva del hombre es también en esta obra motivo de reacción por parte de la muchacha la cual, vacía de identidad y agencia propia, desea a la vez que detesta el sentido o el valor que dicha mirada le aporta. Su reacción a la mirada de su padre es indicativa del trauma, o la huella que el abuso sexual al que fue sometida de niña, ha dejado en ella. La mirada del padre la sobrecoge y la “quema” o la consume, afirmando esa pérdida de identidad a la que ya hemos hecho referencia:

Muchacha: ¿Por qué me miran sus ojos? No tienen otra cosa que mirar?

Vagabundo: Lo siento.

Muchacha: Si realmente lo siente no mire. No soporto los ojos de otro sobre mí.

Siento que me falta el aire al contacto de una mirada extraña. Me dan arcadas, todo me quema. No vuelva a mirarme. (334)

Dentro de este contexto abusivo y paralizador en el que se ve envuelta la muchacha de *Agamenón vuelve a casa*, Hernández Garrido alude a la posibilidad de acción como alternativa a la repetición del pasado. A la muchacha se le sugiere la posibilidad de actuar de manera distinta para así poder tener acceso a su libertad y poder cambiar el curso de su vida. Cuando la muchacha describe el abuso familiar al que se ha visto sometida, “el vagabundo” se encarga de recordarle dicha posibilidad de acción mientras la muchacha, consciente de ella, arguye la dificultad de obrar libremente:

Muchacha: Sólo lo hacía por odio. Odio contra mi padre, que descargaba con toda su fuerza sobre mí.

Vagabundo: ... Podías haber buscado alguna ocupación fuera de casa. Muchacha: ¿Qué iba a cambiar? Sólo que la tortura alcanzara dimensiones obscenas, expuesta a la vista de más y más gente.

Vagabundo: ¿Y cuando tuviste edad, no hiciste nada por marcharte?

Muchacha: ¿Cree que no lo intenté? Durante meses fui dando vueltas a la idea.

Hice y deshice las maletas tantas veces que se gastaron las cerraduras. (315-16)

La indecisión de la que muchacha habla en esta escena, la repetición de sus acciones, “el hacer y deshacer” de las maletas, no demuestra solamente su vencimiento al trauma que ha experimentado sino que también demuestra, a mi parecer, la supervivencia a la violencia de su

historia a la que alude Cathy Caruth en relación a las víctimas del trauma: “el intento por redimir la propia supervivencia de uno” (*Unclaimed* 64). Es más, la muchacha en esta obra llega a tomar total responsabilidad de sus acciones en un esfuerzo final por consolidar su condición de superviviente al no permitir que “el vagabundo/padre” le sirva de chivo expiatorio, asuma su culpa y tome su lugar:

Vagabundo: Les vas a llamar tú. Les vas a decir que te has encontrado a tu madre muerta. Que un vagabundo se había metido en casa y que aún está aquí ... Que tienes miedo de que te haga daño y no puedes aguantar más tiempo con él ... Llama y denúnciame ... Tú me has dicho que yo he sido la verdadera causa de esta matanza. No seas terca. Deja que asuma mi parte. Tienes toda una vida por delante. No renuncies a ella. Yo no tenía que haber dejado esta casa, no debía haberte abandonado, ahora lo veo. Déjame pagar por ello ... (352-53)

Muchacha: Bonito sacrificio. Conmoverdor ... ¿Te ves cómo un héroe, cargando con la culpa de la joven que debería ser inocente y no lo es, sacrificándose por su juventud, por su belleza? ... He tenido que hacerlo yo porque tú no estabas, porque ni siquiera dejaste a nadie que lo hiciera por ti. Es mi triunfo. No el tuyo. (353)

La actitud de la muchacha podría explicarse como resultado de un trastorno mental (al fin y al cabo, acaba de asesinar a dos personas) quizás psicológicamente ligado a la idealización del padre desde un principio. Sin embargo, su aceptación de la responsabilidad final de los hechos demuestra un coraje y una decisión que clásicamente habían recaído en un héroe principal masculino (Agamenón u Orestes). Aunque Clitemnestra en la tragedia de Eurípides demuestra un valor ineludible al enfrentarse a cielo y tierra para hacer justicia a su hija, su final en la tragedia

griega es el que la mujer “maldita” merece: la muerte a manos del héroe verdadero. El mito clásico sirve en *Los restos: Agamenón vuelve a casa* como pre-texto para revelar nuevas identidades, nuevos héroes liminales, productos de una sociedad cambiante, de numerosas variantes económicas, sociales y políticas. “La muchacha” en *Agamenón vuelve a casa* evoca a una multitud de muchachas míticas y da voz, dentro de su contexto de tragedia moderna, al silencio impuesto sobre éstas por las acciones del héroe noble clásico. Dentro del contexto contemporáneo en el que vivimos, la representación del enfrentamiento de los personajes a los hechos atroces que cometen, y cuyas consecuencias aceptan, constituye una afirmación tanto de su dignidad perdida como de su supervivencia ante la violencia de su historia.

4.4 *Los restos Fedra*

Los restos Fedra se inspira en *Hipólito* la tragedia de Eurípides que cuenta la caprichosa venganza con la que la diosa del amor, Afrodita, asedia al hijo de Teseo, rey de Atenas. Hipólito, fruto de una relación entre Teseo y la amazona Hipólita, es el prototipo del hijo recto y austero, dedicado a su padre y a la diosa de la caza y la moderación, Artemis. Esta devoción a Artemis ocasiona la ira de Afrodita, que no puede soportar el desplante del casto Hipólito. Por ello, decide inflamar con un amor desbocado el corazón de la nueva esposa de Teseo, Fedra, hija de Minos, rey de Creta. Fedra enferma de amor hacia su hijastro quien la detesta por su locura e insensatez. La vergüenza de la situación lleva a Fedra al suicidio. Sin embargo, antes de cometer el fatídico acto, Fedra deja un mensaje en una tablilla a Teseo donde explica falsamente las razones de su muerte, imprecando el nombre de su hijastro por la violencia que le ha hecho. Como consecuencia, Teseo, llevado por la furia, pide al dios del mar que ejecute a su hijo como sacrificio a la muerte de su esposa:

Teseo—¡Hipólito tuvo la osadía de hacer violencia a mi lecho nupcial con impía mano, sin temor al santo ojo de Zeus! ¡Poseidón, padre mío: en otro tiempo me prometiste dar cumplimiento a tres anhelos míos: uno hoy concede: en mi hijo ejecútalo: que hoy muera! (Eurípides 111)

Al final de la tragedia, Artemis desvela la realidad de lo ocurrido a Teseo: cómo Fedra, dominada por el miedo de su amor prohibido y no queriendo ser descubierta, inventó la falacia que llevó a Hipólito a la muerte. Teseo, roto de dolor, pide perdón a los dioses y a su hijo, quien en su lecho de muerte, exime a su padre de toda responsabilidad.

La obra de Hernández Garrido retoma el mito en su esencia, haciendo uso de los personajes y del esqueleto argumental de la tragedia griega pero invirtiendo los caracteres de Fedra e Hipólito y aislando, a la vez que enfatizando, la discriminación hacia lo extranjero que, en este caso, es representada por el personaje de Fedra. Hipólito se convierte así en el prototipo de hijo desalmado, hambriento de poder y falto de compasión. Fedra es la víctima en todo momento y, aunque sucumbe a los mismos deseos eróticos que la Fedra eurípidea, el autor no hace hincapié en este aspecto del relato mítico ya que su intención no es recrear el mito antiguo sino evidenciar un aspecto de nuestra sociedad contemporánea, la xenofobia, manipulando las variantes de la narrativa mítica griega.

En *Los restos Fedra*, la protagonista femenina es el prototipo de mujer inmigrante que viene de tierras lejanas devastadas por una guerra y que intenta incorporarse a una sociedad que la anula desde su llegada. Fedra ha de enfrentarse al rechazo de su nueva familia personificado en su hijastro Hipólito quien la culpa de venir a arrebatarle a él y a su padre de sus posesiones familiares. A través de la obra, el coro resalta la actitud xenófoba del pueblo y su profundo odio

hacia lo foráneo, al mismo tiempo que intenta apelar a los valores tradicionales y sagrados de la patria potestad:

[Coro]: La patria no puede soportar por más tiempo a los que ignoran su carácter sagrado, a los que pretenden ocuparla desplazando a los auténticos patriotas, los que realmente velan por su seguridad, por su bien, por su futuro. Estamos hartos de tantos atropellos por parte de los que no tienen ningún derecho. Han traído con ellos lo peor: el crimen, la suciedad, el asco. (385)

“La razón” y “la fuerza” son las armas con las que, según Hipólito, la patria sobrevivirá “las calles llenas de escoria. Basura que ensucia nuestras calles. Que trae enfermedades droga crímenes. Saqueos robos raptos violaciones asesinatos. Atentados contra la patria que no vamos a permitir” (383).⁶⁵ Las alusiones a Fedra como desecho humano o escoria plagan la obra. Sin embargo, la corrupción del sistema se exhibe también a través del mismo Hipólito e incluso de las voces que constituyen el coro al través de escenas que sugieren juegos de apuestas entre ellos (375-77) o el uso de las drogas y la prostitución: “[Fedra a Hipólito]: llenas la casa con tus gritos tus risas las risas de esa mujer corre por los pasillos el humo el vino el vicio olor insoportable a alcohol tabaco sexo Si tu padre estuviera aquí” (385). Tanto en esta obra como en *Los engranajes*, Hernández Garrido elabora una profunda crítica contra una sociedad y unos poderes corruptos que acusan a otros de crímenes atroces que ellos mismos se encargan de cometer.

En mi lectura, la voz del pueblo simboliza el fanatismo corrupto y extremista en cualquier país del mundo hoy día. La voz del pueblo fanático no sólo condena a Fedra, la emigrante sin derechos, sino también a Hipólito, su hijastro, uno de los supuestamente “suyos” quien a juicio del coro no ha sabido ser líder de su causa y ha optado por una vida de excesos y derroche para finalmente involucrarse en una relación prohibida, edipea, con la esposa de su

⁶⁵ La ausencia de comas es intencional por parte del autor, que no pone en esta obra ninguna puntuación.

padre (28). Fedra, en *Los restos* y a diferencia de la Fedra eurípidea que se suicida, sobrevive a Hipólito quien muere aunque no se especifica cómo.

Al igual que en *Los engranajes*, *Los malditos* y *Agamenón vuelve a casa*, la figura del padre ausente vuelve a surgir en *Los restos Fedra*. En este caso se trata de Teseo, y la encargada de soportar el castigo de su ausencia es Fedra quien, sumida en la soledad de un hogar vacío y afectada por una sociedad que la detesta, busca cobijo en su hijastro mientras su esposo batalla en tierras extranjeras. Cuando Teseo vuelve Fedra proclama la devastadora ruina que se ha “cebado” de sus vidas a causa de dicha ausencia:

ya se oye el surco del mar abriéndose para dejar paso a mi recto marido a mi fiel esposo a mi cónyuge y padre mío en mi orfandad Regresando para entrar en su casa y contemplar por sí mismo la infamia cebándose en su estirpe destruyendo sus bienes más queridos sus seres más amados Queda poco tiempo para que él se encuentre con su infiel mujer con su adúltera concubina con la traidora extranjera la asesina de su primogénito la que no dudó en sacrificar al que más deseaba ante el temor ante el miedo dejándose engañar sirviendo de arma para la muerte del que más amaba. (413)

Fedra, al igual que Nina y la muchacha de *Agamenón*, llena el vacío ocasionado por el padre con una relación ilícita, con otro “héroe sádico” que la abandonará a su suerte después de haberla utilizado. Aunque no existe ninguna relación biológica entre ambos, Fedra todavía siente el dolor y la repulsa de una relación que ella considera prohibida ya que su esposo, aunque ausente, todavía vive. La protagonista de esta obra se siente “huérfana” de padre (quien murió en la guerra que desoló su hogar) (365-66). Es así que simbólicamente “viuda” de un esposo que la dejó “sola, desamparada, en [una] casa en la que le falta[ba] aire para respirar y (392) y

“engañada” por su amante, Hipólito, quien de nuevo la abandona (403). Antes y después de haber comenzado su relación con Hipólito, Fedra recibe, a través de los recalcitrantes y denigrantes insultos xenófobos de éste, las consecuencias del resentimiento que el hijo guarda hacia su padre por haber impuesto la imagen de otra mujer sobre la de su madre:

[Hipólito a Fedra]: Ya ha conseguido hacerse con la casa de mi familia. Me ha robado todo lo que era mío por derecho (375) ... él metió al enemigo en su hogar le entregó una puta extranjera a la casa que había sido de mi madre pretende darle a una puta de piel oscura el papel que fue de mi madre. El papel que él negó a mi misma madre. (384)

Fedra concibe un hijo con su hijastro pero, aunque lamenta la ingenuidad y la irresponsabilidad de sus propias acciones, en ningún momento rechaza el fruto de la unión entre ellos:

Me entregué como una chiquilla a un hombre que sólo me quería ofender No encontró otra arma más humillante para ello que mi propia inocencia Nuevamente engañada Estoy sola Únicamente me acompaña en mi interior ojos sin mirada boca sin voz Es mío Sólo mío No busquéis a ningún padre para un hijo que el egoísmo la soberbia engendraron con trampas en mi interior sólo buscando mi Humillación mi Ruina. (405)

Es más, la protagonista vuelve a aludir a la posibilidad de proceder y actuar de otra manera cuando al haberse quedado embarazada de su hijastro y ante la amenaza del abandono de éste, ofrece al padre del bebé la oportunidad de comenzar de nuevo, de “olvidar [y] rectificar tanto error,” que él se niega a aceptar. “Ven a mi lado,” le suplica, “Podemos vivir ... los dos juntos ... Hemos cometido demasiados errores. No cometamos más. Podemos seguir juntos, pese a lo malo que haya pasado entre nosotros” (408).

Fedra, al igual que Nina en *Los engranajes* y Electra o “la muchacha” en *Agamenón*, se declara culpable de su crimen, la muerte de Hipólito: “he sido yo la causa de tu muerte mi amor” (414). La protagonista no huye en ningún momento de su responsabilidad como madre al engendrar el hijo “bastardo” (406) de ambos: “Es mío. Mataría y moriría antes de dejar que alguien le hiciera daño [...] Le daré lo mejor que esté en mi mano” (406), “Mi pequeño, yo te defenderé” (409) “guardaré para siempre tu imagen y esa imagen vivirá en tu hijo nuestro hijo” (415).

La esperanza o la posibilidad en esta obra surge en el hijo de ambos, en el engendro de un futuro que ya ha comenzado a independizarse del rechazo, del odio y de la muerte encarnados en sus progenitores. No se trata de un final feliz. El futuro del hijo es tan incierto como el de sus padres, sobre todo si tenemos en cuenta la sociedad que lo recibe, la cual no ha cambiado. Sin embargo, Fedra representa la expiación, la purga de todas las culpas, acogiendo en su vientre el fruto de su relación con el enemigo y enfrentándose a las consecuencias de sus acciones sin tapujos, con “la verdad” como estandarte:

... guardaré para siempre tu imagen y esa imagen vivirá en tu hijo nuestro hijo ese hijo que yo le entregaré a tu padre con la verdad un nuevo hijo a cambio de un hijo perdido tu hijo sabrá quién fue su padre tu hijo sabrá cuál fue tu nombre vivirá para que lo sepa. Yo viviré para que él lo sepa Mi amado Adiós mi amado Adiós. (54)

A pesar del abuso emocional que recibe a manos de Hipólito y de la sociedad representada en el coro, Fedra defenderá su amor por todo lo que ha perdido (el padre/el esposo/el amante) evocando así un anhelo y un compromiso de por vida, tal y como ya apuntara Elyce Wakerman “al amante perfecto ... al hombre que se marchó” (67):

El que ahora es Mi marido podría haber sido mi Padre Padre Padre Padre ... La piel de mi hijo (367) ... es tu imagen no su imagen Padezco por tu imagen como reflejo suyo ... su imagen en tu cuerpo ... Mi amor Amado No amante Mi amor. (395)

A través de un lenguaje simbólico y marcadamente poético, Fedra vocaliza la fragmentación y el vacío que siente en su “carne macerada” llena de “cristales rotos” al haber sido abandonada: “cristales rotos tragando saliva la sangre bolsas de sangre en mi vientre cristales rotos no no abráis las ventanas dejadme la oscuridad la luz de las tinieblas resbalando mis lágrimas en la carne macerada el color brillante de los golpes en la carne no nada más sólo cristales rotos saliva lágrimas sangre nada más” (400-401). Esta misma sensación de abandono y “vacío” físico y emocional evoca la oquedad espiritual que Nina experimenta en *Los engranajes* cuando culpa a su madre después de su aborto : “Dejó que me desangrara en una cama sucia y no hizo caso de mis llantos. Era una herida abierta. Nunca más habría dentro ni fuera” (210).

La Fedra de Hernández Garrido no repudia al hijo de su unión ilegítima con Hipólito sino que se enfrenta con valentía a la situación en la que se encuentra. De nuevo, la tragedia esperanzadora bueriana que insiste en buscar “la verdad en las raíces más profundas del ser humano” se hace resonar a través de las palabras de esta nueva heroína quien, ante todo, lucha por entender su tragedia y jura “vivir[la],” con la esperanza de que otros “la sepan” o la conozcan. Este deseo del personaje (en este caso Fedra) en el futuro del hijo y en reconocer o hacer saber la verdad de su tragedia hace posible la esperanza del receptor más allá de la desesperanza de los protagonistas. Las protagonistas femeninas de *Los engranajes*, *Los restos: Agamenón vuelve a casa* y *Los restos Fedra* asumen su situación, reconociendo la culpa de sus fallos y enfrentándose a las consecuencias de dicho reconocimiento. La expresión de este

reconocimiento es, tal y como apunta nuestro autor, a su vez expresión de “su desnudez, indefensión y consecuentemente de [su] verdad” (*Los esclavos* 432) y por ello, podríamos deducir que estas nuevas heroínas, rostros del desecho humano, descubren las verdades que los demás quieren ocultar o no quieren reconocer. La revelación de estas verdades es la que provoca en el receptor una respuesta de tipo ético. Al verse a sí mismo en la destitución y la supervivencia del otro, el receptor es apelado a laborar por un cambio esperanzador que de sentido a la desesperanza que los personajes exhiben.

Conclusión

La resistencia que los personajes de las cuatro obras analizadas en este trabajo simboliza es, según mi lectura, un intento por parte de los protagonistas de rebelarse ante sus circunstancias, recomponer su pasado traumático y atestiguar su supervivencia. A pesar del empeño de los personajes por afirmar su dignidad perdida, éstos nunca logran superar el caos de sus vidas sino que, a pesar de su lucha, sucumben a él. La labor del receptor de las tragedias de Hernández Garrido reside en procesar el caos textual y formal de éstas y percibir la posibilidad que dicho procesamiento presenta. El receptor de estas obras, tras experimentar la desesperanza de sus personajes y enfrentarse al final trágico de éstos se convierte en sujeto “re-visado,” capaz de intuir la posibilidad que el procesamiento del caos y el deseo de un futuro mejor ofrecen. Los finales de estas tragedias muestran en sí un comienzo, de algo nuevo y prometedor y sugieren la “necesidad” por parte del receptor de mirar hacia el futuro después de haber experimentado el horror y el desastre de la tragedia. Como apunta Drabinsky en su estudio de la obra de Walter Benjamin sobre el *Angelus Novus*:

The future is therefore a necessity after disaster, rather than a possibility ... the angel does not see only catastrophe. He is also propelled into the future ... there is no past toward which one might look for grounding. The backward glance submits to the abyss and the losses it initiates and seals, yet we are not this past. We always meet a future, become [another] beginning. (139-43)

Así el futuro es, en palabras de Drabinsky “una necesidad tras el desastre, en vez de una posibilidad.” El primer final terrible de *Los engranajes* podría corroborar la violencia inherente del existir, una violencia resultado de una cultura dominante y opresiva que el ser humano ejerce sobre él mismo y sobre otros y que sólo acarrea “pérdidas.” El segundo final podría revelar la

ambigüedad de ese existir fundamentada en la necesidad de mirar hacia el futuro (después de experimentar el horror de la tragedia) e imaginarlo diferente, nuevo y lleno de posibilidad.

La tragedias representadas en el ciclo *Los esclavos* posibilitan la reflexión del receptor acerca de asuntos como la violencia inter-subjetiva, la destrucción de las relaciones familiares y personales, la corrupción de las instituciones sociales y la desesperanza, la soledad y el trauma personal, todos ellos temas vigentes hoy día en nuestra sociedad. Hernández Garrido, lejos de dedicarse a crear un nuevo teatro de entretenimiento o de evasión (de cuya producción ya se ocupan de manera generalizada otros entes artísticos entre ellos los reality shows televisivos y el cine de consumo de masas) se encara con la realidad y el horror al que se enfrenta el ser humano diariamente y al hacerlo, se responsabiliza y hace responsables a todos aquellos en contacto con la obra de arte, en este caso el drama. Sobre la importancia de este nuevo teatro y la alternativa esperanzadora que éste ofrece en contraste con otros medios de difusión artística, Hernández Garrido comenta:

[El nuevo teatro] [s]erá un teatro que no podrá desligarse del compromiso —como sí lo hacen continuamente las formas de consumo cultural de masas—. Un teatro que se volcará sobre el espectador y la experiencia del espectador— algo que las industrias culturales habían negado, ya que sólo les interesaba el espectador en cuanto a dato de taquilla, nada le pedían excepto dinero. Una narrativa que abre sus ojos a la realidad y pese a sus planteamientos post-clásicos no renuncia a denunciar injusticias y aspira a cambiar el presente. Morirá la televisión, pero el teatro, un teatro más humano, pervivirá. ¿No es un estupendo augurio? Para mí, es realmente la promesa de un futuro diferente con respecto al presente que vivimos. Y es necesario que veamos esto con esperanza. (*Incoherencia* 59)

Es en esta responsabilidad compartida, en el compromiso de revelar la ambigüedad de nuestra existencia (la tragedia y la posibilidad del ser humano) donde cabe la oportunidad de construir e imaginar nuevos comienzos basados en los principios éticos de la preocupación y el interés por los desamparados, el respeto por todo ser humano y la cooperación general con vistas a resolver los problemas que plagan nuestra sociedad. Si estos postulados resultan utópicos, al menos, ofrecen una denuncia, un enfrentamiento y una alternativa seria, responsable y comprometida ante el estatismo, la complacencia y la indiferencia que exhiben nuestras sociedades frente a las tragedias contemporáneas que vivimos. Tal y como ya afirmó Raymond Williams sobre el carácter revolucionario de la tragedia:

The only consciousness that seems adequate in our world is then an exposure to the actual disorder. The only action that seems adequate is, really, a participation in the disorder, as a way of ending it ... The tragic action, in its deepest sense, is not the confirmation of disorder, but its experience, its comprehension and its resolution. (81-83)

Raúl Hernández Garrido a través de su teatro hace que el receptor experimente la tragedia para así entenderla y denunciarla y al mismo tiempo incita al lector/espectador a buscar posibles soluciones a los conflictos representados.

Una de las posibles preguntas a las que se enfrenta el receptor de *Los engranajes* tras experimentar los efectos de la tragedia podría ser ¿cómo es posible sentir piedad o compasión de un individuo que ha cometido un crimen tan brutal como es el asesinato, despedazamiento y consumición de otro ser humano? Esta posición vulnerable o frágil, de continuo cuestionamiento del lector/espectador ante la obra es la que, en mi opinión, Hernández Garrido nos fuerza a experimentar a través de sus tragedias. En suma, la intención del texto no es dar respuestas sino

apelar al receptor, hacerle reflexionar y responder, tal y como afirma Bastera, ante “[la] ambigüedad de la relación ética [y su correspondencia] con el carácter complejo y ambivalente de la acción humana.” Una correspondencia que “da cuenta de la fragilidad de la acción humana, de la dificultad de actuar correctamente” pero que aun así responsabiliza al receptor y clama por una respuesta de éste de la misma manera que la sangre derramada en la tragedia clama por el deseo de justicia (425-26).

Bibliografía

- Abdulla, Adnan K. *Catharsis in Literature*. Bloomington: Indiana UP, 1985.
- Alonso de Santos, José Luis. *Manual de teoría práctica y teatral*. Madrid: Castalia, 2007.
- Aristotle. "Poetics." *A New Aristotle Reader*. Ed. J. L. Ackrill. New Jersey: Princeton UP, 1987. 540-56.
- Arrabal, Fernando. *Pic-Nic. El triciclo. El laberinto*. Ed. Angel Berenguer. Madrid: Cátedra, 2000.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Baudrillard, Jean. "The Precession of Simulacra." *Art after Modernism: Rethinking Representation*. Ed. Brian Wallis. Trans. Paul Foss and Paul Patton. New York: New Museum of Contemporary Art, 1984. 253-81.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas y leyendas*. Madrid: Espasa Calpe, 1985.
- Barrales-Bouche, Sandra. "La dimensión ética de la poesía en el exilio: *Primavera en Eaton Hastings* de Pedro Garfías." *Hispanic Review* 76.2 (2008): 179-96.
- Basterra, Gabriella. "Destino, responsabilidad y creación en el escenario trágico de Lorca." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 24.3 (1999): 411-432.
- Blanchard, Ray. "The DSM Diagnostic Criteria for Pedophilia." *Journal of the American Psychiatric Association* 39 (2010): 304-16.
- Blum, Bilha. "'¡Silencio, he dicho!' Space, Language and Characterization as Agents of Social Protest in Lorca's Rural Tragedies." *Modern Drama* 48.1 (2005): 71-86.

- Blumemberg, Hans. *Trabajo sobre el mito*. Trad. Pedro Madrigal. Barcelona: Paidós, 2003.
- Büchner, Georg. *Woyzeck*. Ed. Gregory Motton. London: Nick Hern Books Ltd, 2005.
- Brill, A. A. *The Basic Writings of Sigmund Freud*. New York: Modern Library, 1966.
- Brook, Peter. *El espacio vacío*. Trad. Ramón Gil Novales. Barcelona: Península, 2001.
- Buero Vallejo, Antonio. *El futuro del teatro y otros ensayos*. Valencia: Diputació de València, Institució Alfons el Magnànim, 1999.
- . *Obra completa*. Eds. Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco. Madrid: Espasa Calpe, 1995.
- Caldwell, Anne Irene. “Towards an Ethics of Sexual Difference: Reflections on Luce Irigaray.” Diss. U. of Notre Dame, 1998.
- Campos Plaza, Nicolás, y Emilio Ortega Arjonilla. *Panorama de la lingüística y traductología*. Granada: Editorial Atrio, 2005.
- Carpenter, Thomas H, y Robert Gula. *Mythology: Greek and Roman*. Wellesley: Independent, 1977.
- Carter, D. M. *The Politics of Greek Tragedy. Greece and Rome Live*. Exeter: Bristol Phoenix Press, 2007.
- Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in memory*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1995.
- . “Parting words: Trauma, Silence and Survival.” *Acts of narrative*. Eds. Carol Jacobs y Henry Sussman. Stanford: Stanford UP, 2003.
- . *Unclaimed experienced*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1996.

- Casalmiglia Blancafort, Helena, y Amparo Tusón Valls. *Las cosas del decir: manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel, 2008.
- Davis, Colin. *Levinas: An Introduction*. Indiana: Notre Dame UP, 1996.
- de Paco, Mariano. "La inversión de un mito literario." *Primer Acto* 242 (1992): 56-59.
- de Paco Serrano, Diana. "Los 'restos' del mito." *Monteagudo* 5 (2000): 219-22.
- _____. "El teatro breve de Raúl Hernández Garrido." *Art Teatral* 17 (2002): 18-20.
- _____. *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.
- _____. "Mitos clásicos y teatro español contemporáneo. Identidad y distanciamiento." *Foro Hispánico* 27 (2005): 20-30.
- Doménech, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo*. Madrid: Gredos, 1966.
- Duncan, Rebecca. "Life of Pi as Postmodern Survivor Narrative." *Mosaic* 41.2 (2008): 167-83.
- Durán, Manuel. "Tres definidores del hombre-masa: Heidegger, Ortega, Riesman." *Cuadernos Americanos* 86.2 (1956): 69-86.
- Eagleton, Terry. *Violence and the Sacred*. Oxford: Blackwell, 2003.
- Eliade, Mircea. *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Trad. Helena Lozano. Barcelona: Lumen, 1992.
- Esquilo. *La Orestíada*. Edición electrónica. Libros en Red: Colección teatro. 2004. Enero 2008. <<http://www.librosenred.com/autores/esquilo.html>>.
- Eurípides. *Las diecinueve tragedias*. Méjico: Editorial Porrúa, 1983.

- Fallon, James H. "Neuroanatomical Background to Understanding the Brain of the Young Psychopath." *Ohio State Journal of Criminal Law* 3 (2006): 341-67.
- Felluga, Dino. *Introductory Guide to Critical Theory*, Purdue University, 31 enero 2011
<<http://www.cla.purdue.edu/english/theory/>>.
- Felski, Rita. Ed. *Rethinking Tragedy*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2008.
- Floek, Wilfried. "El teatro español contemporáneo (1939-1993). Una aproximación panorámica." *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*. Eds. Alfonso de Toro y Wilfried Floeck. Kassel: Reichenberger, 1995. 1-46.
- _____. "Teatro y posmodernidad en España." *Entre actos. Diálogos sobre Teatro Español entre Siglos*. Eds. Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin. Pennsylvania: Estreno, 1999. 157-64.
- Foa Dienstag, Joshua. "Tragedy, Pessimism, Nietzsche." *Rethinking Tragedy*. Ed. Rita Felski. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2008. 104-23.
- Freud, Sigmund. *Compendio del psicoanálisis*. Trads. Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Editorial Orbis, 1988.
- _____. *Three Essays on the Theory of Sexuality*. Trad. James Strachey. New York: Basic Books, 1962.
- _____. "Psychopathic Characters on the Stage." *Writings on art and literature*. Standford: Standford UP, 1997. 87-93.
- García Gual, Carlos. *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza, 1992.
- García-Obregón, Omar. *El (Im)posibilismo teatral: Buero y Sastre frente a la censura*. Florida: CERA Publishing, 2006.
- Gil, Luis. *Transmisión mítica*. Barcelona: Planeta, 1975.

- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Goldhill, Simon. "The Great Dionisia and Civic Ideology." *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*. Eds. Winkler, John J. y Froma I. Zeitlin. New Jersey: Princeton UP, 1990. 99-129.
- Guiral Steen, Maria Sergia. *El humor en la obra de Arrabal*. Madrid: Playor, 1988.
- Guirand, Félix. *Mitología general*. Barcelona: Labor, 1971.
- Greenberg, Judith. "The Echo of Trauma and the Trauma of Echo." *American Imago* 55.3 (1998): 319-47.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Trad. Francisco Payarols. París: Paidós, 1979.
- Hall, Edith. "Is there a Polis in Aristotle *Poetics*?" *Tragedy and the Tragic*. Ed. M. S. Silk. Oxford: Oxford UP, 1996. 295-309
- _____. "The sociology of Athenian tragedy." *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Ed. P. E. Easterling. Cambridge: Cambridge UP, 1997. 93-126.
- _____. *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition Through Tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- Harris, Marvin. *El desarrollo de la teoría antropológica: historia de las teorías de la cultura*. Madrid: Siglo XXI, 2008.
- Hartwig, Susanne, y Klaus Pörtl Eds. *Identidad en el teatro español e hispanoamericano contemporáneo*. Frankfurt am Maim: Valentia, 2003.
- _____. "La mirada del otro: la posición del espectador en el teatro español

- contemporáneo (Borja Ortiz de Gondra, Itziar Pascual, Angélica Liddell, Rodrigo García).” *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 28.2 (2003): 26-35.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell, 1989.
- Hegel, Georg. *Sämtliche Werke. Vorlesungen über die Aesthetik III*. Ed. H. Glockner. Stuttgart: Frommann, 1964.
- Henke, Suzette A. *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women’s Life Writing*. New York: St. Martin’s Press, 2000.
- Henrichs, Albert. “Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard.” *Harvard Studies in Philology* 88 (1984): 205-240.
- Henríquez, José. “El séptimo de caballería es el espectador.” *Primer Acto* 290.4 (2001): 14-19.
- Hernández Garrido, Raúl. *Los esclavos*. Madrid: Teatro del Astillero, 2009.
- _____. *Los engranajes*. Madrid: Teatro del Astillero, 2002.
- _____. *Los restos: Los restos Fedra / Los restos: Agamenón vuelve a casa*. Madrid: Fundación Autor, 1999.
- _____. *Si un día me olvidaras*. *Primer Acto* 290.4 (2001): 29-65.
- _____. “Woyzeck o la dramaturgia de la muerte.” *La Ratonera: Revista Asturiana de teatro*. 4 (2002) 3 marzo 2011
< http://www.la-ratonera.net/numero4/n4_autores.html>.
- _____. “Woyzeck: texto teatral contemporáneo. Vanguardia y psicosis.” *Trama y fondo*. 14 (2003) 3 marzo 2011
<<http://www.tramayfondo.com/revista-historico.php#revista>>.

- _____. "Incoherencia de la trama y contradicción del personaje" (2009) (Inédito)
- Holston, James, y Arjun Appadurai. "Cities and Citizenship." *Cities and Citizenship*. Ed. James Holston. Durham: Duke UP, 1999. 2-18.
- Horkheimer, Max, y Theodor W. Adorno. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Ed. Gunzelin Schmid Noerr. Stanford: Stanford UP, 2002.
- Irigaray, Luce, y Hélène Vivienne Wenzel. "And the One Doesn't Stir Without the Other." *Signs* 7.1 (1981): 60-67.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. North Carolina: Duke UP, 1991.
- Jáuregui, Carlos, y Juana Suárez. "Profilaxis, traducción y ética: La humanidad "desechable" en *Rodrigo D, No futuro, La vendedora de rosas y La virgen de los sicarios*." *Revista iberoamericana* 68.199 (2002): 367-92.
- Kearney, Richard. "Narrating Pain: The Power of Catharsis." *Paragraph* 30.1 (2007): 51-66.
- _____. *Poetics of Imaginig. Modern to Post-Modern*. New York: Fordham University Press, 1998.
- Kirk, G. S. *The nature of Greek Myths*. London: Pelican Books, 1974.
- Kirwan, Michael. *Discovering Girard*. Cambridge: Cowley, 2005.
- Kristeva, Julia. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. New York: Columbia UP, 1986.
- Koller, S. H., y C. S. Hutz "Street Children: Psychological Perspectives." *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. Elsevier Science Ltd. (2001): 15157-15160.

- Kosofsky Sedgwick, Eve. "Gender Asimmetry and Erotic Triangles." *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia UP, 1985. 21-27.
- Lacan, Jacques. *The Psychoses*. New York: W. W. Norton, 1997.
- Leonard, Candyce. "To Begin Again: Madrid Stages 1998-2000." *Western European Stages* 13.2 (2001): 4-10.
- _____. y John P. Gabriele Eds. *Teatro de la España democrata: los noventa*. Madrid: Fundamentos, 1996.
- Levinas, Emmanuel. "Transcendence and Height." *Basic Philosophical Writings*. Eds. Adriaan T. Peperzak, Simon Critchley y Robert Bernasconi. Indiana: Indiana UP, 1996. 11-32.
- _____. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Trans. Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne, 2007.
- _____. "Ethics of the Infinite." *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers*. Ed. Richard Kearney. Manchester: Manchester UP, 1995. 177-199.
- Lewin, Ellen. *Feminist Anthropology: A Reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- Liotard, Jean Francois. *The Postmodern Condition*. Trans. G. Bennington and B. Massumi. Minneapolis: UMP, 1985.
- Magnus, Bernd, y Kathleen Higgins Eds. *The Cambridge Companion to Nietzsche*. Cambridge: CUP, 1996.
- Martínez, Germán Iván. "La tragedia griega: espejo y espejismo." 24 marzo 2011
<http://www.filosofia.mx/index.php?/forolibre/archivos/la_tragedia_griega_espejo_y_espejismo>
- McLewin, Lise A., y Robert T. Muller "Chilhood Trauma, Imaginary Companions, and

- the Development of Pathological Dissociation.” *Agression and Violent Behavior* 11 (2006): 531-45.
- Melley, Timothy. “Postmodern Amnesia: Trauma and Forgetting in Tim O’Brien’s *In the Lake of the Woods*.” *Contemporary Literature* 44.1 (2003): 106-31.
- Miras, Domingo. *Teatro mitológico*. Ed. Virtudes Serrano. Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real, 1995.
- Mizrahi, Irene. *Resentimiento y moral en el teatro de Buero Vallejo*. Valladolid: Universitas Castellae, 2002.
- _____. *La poética dialógica de Bécquer*. Atlanta: Rodopi, 1998.
- Morales Peco, Montserrat. *Edipo en la literatura francesa: las mil y una caras de un mito*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Screen* 16.3 (1975): 6-18.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Ed. Diego Sánchez Meca. Trad. José Luis López y López de Lizaga. Madrid: Tecnos, 2003.
- _____. *The Will to Power*. Trad. Walter Kauffman y R.J. Hollingdale. Ed. Walter Kauffman. New York: Vintage, 1968.
- _____. *The Birth of Tragedy*. Trans. Francis Golffing. New York: Doubleday, 1956.
- _____. *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- _____. *The Gay Science*. Trans. Walter Kauffman. New York: Vintage, 1974.
- _____. *Beyond Good and Evil*. Trans. Helen Zimmern. New York: Dover, 1997.
- Nieva de la Paz, Pilar. “Las transformaciones de un antiprototipo femenino: Medea en el teatro español contemporáneo.” *Foro Hispánico* 27 (2005): 31-42.

- Noble, Marianne. *The Masochistic Pleasures of Sentimental Literature*. New Jersey: Princeton UP, 2000.
- O'Connor, Patricia W. *Antonio Buero Vallejo en sus espejos*. Madrid: Fundamentos, 1996.
- Oliva, César, y Francisco Torres Monreal. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 2000.
- _____. *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Editorial Síntesis, 2002.
- _____. "Informe básico sobre la escena española en el siglo XXI." *Los trabajos de Thalía: Perspectivas del teatro español actual*. Ed. Emilio de Miguel Martínez. Gijón: Cátedra Miguel Delibes, 2006. 45-66.
- Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina, 1939.
- Osofsky, Joy D. *Young Children and Trauma: Intervention and Treatment*. New York: The Guilford Press, 2004.
- Pajón Mecloy, Enrique. *El teatro de Antonio Buero Vallejo: Marginalidad e infinito*. Madrid: Fundamentos, 1991.
- _____. "Buero Vallejo o la filosofía que vendrá." *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*. Eds. Mariano de Paco y Francisco Javier Díez Revenga. Murcia: Cajamurcia, 2001. 165-86.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Trad. Jaume Melendres. Barcelona: Paidós, 1998.
- Rhodes, P. J. "Nothing to do with Democracy: Athenian drama and the Polis." *The Journal of the Hellenic Studies* 123 (2003): 104-19.

- Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1996.
- Ragué-Arias, María José. *El teatro de fin de milenio en España*. Barcelona: Ariel, 1996.
- _____. “El universo referencial del teatro. Evasionismo y escapatismo. Perplejidad y compromiso de los autores.” *La Ratonera* 7 (2003): 1-12.
- _____. “Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra.” *Foro Hispánico* 27 (2005): 11-21.
- _____. *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el teatro español actual*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 1992.
- _____. “El mito en la joven generación teatral de los 90: una huida imposible de un mundo de sangre, soledad y muerte.” *Estreno* 24.1 (1998): 45-49.
- _____. “Presente y pasado de una dramaturgia española basada en los mitos de la tragedia griega.” *Teatro Anzerki* 10 (1998): 20-23.
- Rubin, Gayle. “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex.” *Feminist Anthropology: A Reader*. Ed. Ellen Lewin. MA: Blackwell Publishing, 2006. 87-106.
- Ross, Colin. “A Case Report: A Convicted Sex Offender with Dissociative Identity Disorder.” *Journal of Trauma and Dissociation* 9.4 (2008): 551-62.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Ruiz de Elvira, Antonio. *Mitología clásica*. Madrid: Gredos, 1975.
- SanMartín O. R, y A. Del Barrio. “España ya tiene un 10% de extranjeros, la tasa más alta de toda la Unión Europea.” *El Mundo*, 17 octubre 2007. 3 marzo 2011
<<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/10/17/espana/1192627773.html>>.

- Santiago Bolaños, María Fernanda. *Mirar al dios. El teatro como camino de conocimiento*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2005.
- Sceats, Sarah. *Food, Consumption and the Body in Contemporary Women's Fiction*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- Schmidt, Dennis J. *On Germans and Other Greeks. Tragedy and Ethical Life*. Indiana: Indiana UP, 2001.
- Schopenhauer, Arthur. *The World as Will and Idea. Volume III*. Trans. R. B. Haldane and J. Kemp. London: Trübner & CO, 1886.
- Segal, Robert A. *Myth: a Very Short Introduction*. New York: Oxford UP, 2004.
- Serrano, Virtudes, Ed. *Teatro breve entre dos siglos*. Madrid: Editorial Cátedra, 2004.
- Serban, Andreea. "Cannibalised Bodies. Margaret Atwood's Metaphors of Troubled Identities." *British and American Studies* 14 (2008): 77-89.
- Shakespeare, William. *Titus Andronicus*. Ed. J.C. Maxwell. London: Methuen & CO, 1968.
- Sobejano, Gonzalo. "Buero Vallejo ante la muerte de la tragedia." *Biblioteca Virtual Cervantes* (2003): 269-88.
- Stauffer, Jill, y Betina Bergo. Eds. *Nietzsche and Levinas: After the Death of a Certain God*. New York: CUP, 2009.
- Steiner, George. *The Death of Tragedy*. New York: Hill, 1963.
- Stiglitz, Joseph E. *Globalization and its Discontents*. New York/London: W. W. Norton, 2002.
- Storm, William. *After Dionysus: A Theory of the Tragic*. Ithaca: CUP, 1998.

- Szondi, Peter. "The Notion of the Tragic in Schelling, Hölderlin, and Hegel." *On Textual Understanding and Other Essays*. Trans. Harvey Mendelsohn. Manchester: Manchester UP, 1986. 43-56.
- Teatro del Astillero*. 3 marzo 2011 <<http://www.teatrodelastillero.es/>>.
- Toro, Fernando de. *Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 1992.
- Tubert, Silvia. "The Deconstruction and Construction of Maternal Desire: *Yerma* and *Die Frau ohne Schatten*." *Mosaic* 26:3 (1993): 67-87.
- Übersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Trad. Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra, 1998.
- Versnel, Henk. "Religion and Democracy." *Die athenische Demokratie im vierten vorchristlichen Jahrhundert*. Ed. Walter Eder. Stuttgart: 1995. 367-87.
- Vilches de Frutos, María Francisca. "La regeneración social a través de los mitos: Circe en la escena española contemporánea." *Estreno* 28.1 (2002): 5-7.
- Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ontario: Girol Books, 1991.
- Víllora, Pedro Manuel. "Raúl Hernández Garrido estrena *Los malditos* en la Cuarta Pared." *ABC* 23 noviembre 1999. 3 marzo 2011 <<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Hernandez/entrevistas/entremal3.htm>>.
- Wakerman, Elyce. *Father Loss*. New York: Henry Holt, 1987.
- Williams, Raymond. *Modern Tragedy*. Stanford: Stanford UP, 1966.