

Zeitschrift: Hispanica Helvetica

Band: 24 (2013)

Artikel: Mito, tragedia y metateatro en el teatro español del siglo XX : ensayo sobre el cuerpo y la conciencia en el drama

Kapitel: Raúl Hernández Garrido (1964-) : rescatar el mito y la tragedia

Autor: Herzog, Christophe

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-840905>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

18. Raúl Hernández Garrido (1964-): rescatar el mito y la tragedia

NECESIDAD Y FINALIDAD DEL MITO

Parece extraño que en la era de la desmitificación generalizada, un dramaturgo vuelva a creer en el potencial del mito. Sin embargo, también tenía que surgir una respuesta a lo que Buero llamó el *mito de la desmitificación*, ya que desmitificar lo ya desmitificado lleva a un callejón sin salida, tanto desde el punto de vista estético como ético.

La vuelta a los mitos antiguos como principios estructuradores es una manera de combinar la autorreferencialidad que caracteriza el arte y la visión onto-epistemológica del hombre en el siglo XX con unos contenidos profundos y ancestrales con los que es posible identificarse y distanciarse al mismo tiempo. Aunque el mito es ya una realidad literaria en nuestra cultura, a través de él persiste la posibilidad de evocar el origen de nuestro teatro en la tragedia. El recurso al mito invoca el potencial metafórico del teatro y corresponde a una necesidad de volver a expresar algo más fundamental que «teatro» y a una voluntad de que el teatro vuelva a representar «fábulas del ser».

He aquí unos fragmentos del breve ensayo titulado *Necesidad del mito* que Hernández Garrido (1999: 56) adjunta como nota al texto de *Los restos. Fedra*. Desde la misma definición del mito que el dramaturgo propone se deslinda el afán de contraponerse a las poéticas de disolución de la significación que caracterizan la producción artística en nuestros tiempos:

El mito es un relato primero, ancestral. Una narración que establece un gesto fundador. Da cuenta de hechos que inauguran, que marcan un punto cero en el desarrollo de lo humano. En tiempos como los que vivimos, en que el hecho de la significación se desvanece, el que el mito resuene en situaciones cotidianas supone una epifanía en los personajes que les revela sus más ocultas motivaciones. Marca un deambular por el sinsentido en que vagan una flecha, un destino. Lo azaroso converge con lo fatal.

El mito se convoca para proyectar su luz sobre aspectos del personaje que no se podrían advertir en una dramaturgia de tipo naturalista. En sus obras, los personajes adquieren mayor profundidad debido al hecho de que se explicita el trasfondo mítico que anima sus acciones y su psicología. De este modo, se refuerza el hecho de la significación: introduciendo un *abito* en el proceso semiósico de la obra. El mito como *abito* supone la posibilidad del sentido y de la significación en un universo ficticio que carecería de ambos. Sin embargo, no se trata de una dramaturgia de tipo aristotélico, ya que aquí el mito está subordinado al personaje: no sostiene la acción como *mythos* sino que sirve para adentrarnos más profundamente en la psicología de los personajes.

Hernández Garrido (1999: 56) diagnostica una difusa crisis del relato en nuestra época y alude a su posible superación a través del mito, que elige justamente porque permite «la posibilidad de lo narrativo» en oposición a la ideología posmoderna:

Actualmente el relato vive una crisis que puede ser letal para su pervivencia. Pasa por su desmembramiento y su fragmentación, y la suplantación de éste por «trozos de realidad» ofrecidos con toda su carga de rudeza y brutalidad por los medios informativos y los «reality-shows» televisivos. Acudir de nuevo al mito tiene su importancia porque éste supone un marco más general que permite la posibilidad de lo narrativo. También porque constituye un catálogo completo de situaciones y actitudes de la psique humana que nunca el curso de los siglos logrará superar; por la importancia que tiene en el rito, y éste en las formas de expresión teatral; y finalmente porque formula un Misterio que desde esa crisis del relato tenemos que empezar a reconsiderar.

El mito supone, pues, un antídoto a la deconstrucción o deriva del significado y representa una posibilidad de significación hasta para la existencia posmoderna. En esto se diferencia la poética de este dramaturgo de la que subyace en las relecturas o reescrituras míticas de casi todos los demás autores, ya que estos utilizan el mito para deconstruirlo. A la inversa de muchos de sus contemporáneos, Hernández Garrido (1999: 57) consigue dar un sentido trágico a los procesos de disolución del argumento mítico y deconstrucción del personaje haciendo del mito el relato de la disolución de la conciencia:

La trayectoria de los personajes, y sobre todo el de Fedra, es una trayectoria trágica. Se pronuncia el cambio de fortuna y a través de éste se perfila su personalización.

El lenguaje no responde tanto a una caracterización como al retrato de una fractura. Disolución de la conciencia. Agonía trágica del personaje y punto último de su definición, a punto de desaparecer.

El sujeto vuelve a definirse en función de las peripecias y *metábasis* de la fábula y esta, para Hernández Garrido (1999: 55), es a su vez el relato de la definición del personaje a través de su desintegración:

[La] estructura, en cuanto a disposición de las escenas se ajustaría a un patrón cronológico, que es el del relato que se establece afín al mito, y, en última instancia, al desarrollo interno de la conciencia de la protagonista.

Como veremos, la poética de Hernández Garrido se plasma de manera perfecta en el mito de Fedra tal como la tradición moderna (ante todo Racine y Unamuno, en este caso) se lo lega: como un proceso interno de disolución de la personalidad y de la conciencia de sí.

El teatro de Hernández Garrido (2004: 4-6) no se define como un teatro de la conciencia, sino como una experiencia de disolución de la conciencia, un teatro, por lo tanto, del que los rasgos de conciencia metateatral han sido eliminados, con el fin de permitir una verdadera encarnación del mito y una experiencia catártica del sacrificio:

Lo que en el teatro de la vanguardia clásica se expresa como absurdo del sentido y juegos metateatrales, donde la búsqueda del sentido auténtico del texto debe buscarse por encima de él, en un lugar donde comparece el autor como nuevo personaje y se escenifica, desconstruyéndolo y desarticulándolo, el hecho de la escritura, debe ceder paso a nuevos lugares donde se exploren los límites de una nueva sensibilidad, ligada a la búsqueda de nuevas formas de catarsis. [...]

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.

En otros términos, la obra no tiene ya como finalidad la de apuntar a los mecanismos significantes que la constituyen, sino a una reconstrucción del sentido echando mano del mito como expresión del proceso de disolución de la conciencia. La deconstrucción de la acción y del personaje no es un resultado, algo dado que no se cuestiona, sino un proceso que se muestra en un despliegue dramático temporal, es decir, sustentado por una narración implícita. Dentro de esta dramaturgia, el mito no se queda abstraído y reducido a una función metadieética comentadora con respecto a la acción, sino que vuelve a integrar la diégesis e influye por lo tanto en el tiempo diegético.

Hernández Garrido usa palabras claves como «sacrificio» y «misterio» que conllevan la recreación de un universo teatral en el que la visión adoptada no sería una visión científico-inquisidora dirigida a los detalles y mecanismos del proceso significativo, ni una visión de tipo apolínea basada en la «ostentación» y la «clarividencia». Más bien se trata de devolverle a la representación una dimensión ritual y dionisiaca. De ahí que en la dramaturgia de Hernández Garrido (2004: 12) asistamos a un intento de refundación del coro como interlocutor de los protagonistas en un diálogo de la conciencia que mitifica a los personajes:

El Coro es lo más íntimo y lo más externo a la trama. Se personifica en figuras que están directamente implicadas en los sucesos que en ella acontecen. [...] Y siente zozobra tanto por el destino del héroe como por el suyo, que sabe que se encuentra en estrecha conexión con el de éste. Pero, al tiempo que se da esta personificación, pervive en él la primitiva función religiosa de artífice de un rito, que ya se declina como relato. Aparece entonces como narrador homodiegético y como tal es figura de la relación entre el texto y el espectador.

Aunque el rito ya se declina como relato, conforme con la transformación semántica del mito a la que hemos aludido repetidas veces desde la introducción, la presencia del coro como personaje-narrador y portavoz de la conciencia o subconsciente de los personajes vuelve a evocar significaciones rituales y religiosas que podríamos considerar efectos de género propios de la tragedia. En el caso de *Fedra*, el Coro sirve para revelar y desplegar en el tiempo (ya que no narrar en sentido estricto), dialogando con la protagonista, los contenidos ocultos de su conciencia que corresponden con los del mito. En este sen-

tido, el Coro –tal como lo concibe Hernández Garrido (2004: 13)– mitifica la acción, acerca el *mythos* al mito, lo escénico a lo diegético y los lleva a la convergencia trágica:

En *Los restos. Fedra* se reducen los personajes del relato clásico a sus protagonistas, Fedra e Hipólito. El personaje de Teseo se vive como ausente y el resto es incorporado por el Coro, que también amplifica y convierte en real el miedo, la angustia, el deseo que atraviesan la conciencia de la protagonista. El Coro, que también interviene, comenta y modifica la acción, personifica por una parte los otros personajes que intervienen en la acción, acompañando la peripecia de Hipólito, y por otra, en el caso de Fedra, es una voz que comenta y vive con ella su trayectoria, esta vez más íntima. De alguna manera es, voces sin cuerpo, una materialización de la psique de la protagonista.

El coro es un interfaz entre cuerpo y conciencia, conciencia y emoción. Da cuerpo a los contenidos de la conciencia del personaje y los procesa y transforma en emociones para el espectador como cuerpo y conciencia: lo invita a participar de una emoción mítica y así realiza las emociones que la ficción pone en juego. La emoción es la realidad del *mythos*, del personaje y, por extensión, del mito:

Los personajes luchan en su destrucción, y en esa agonía rebelde nos sorprenden con una vida real. Son restos. Lo poco que nos queda ya. Somos nosotros, personas de carne y hueso, sobreviviendo día a día. Los seres, restos, que aquí llamamos Fedra, Hipólito, no se justifican por sus nombres. Son sus angustias, sus deseos, sus temores, lo que les hace vivir, lo que les mantiene en pie. Creo que existen por encima de su supuesto autor, por encima de la referencia a tópicos culturales, a «mitos». Son reales.¹¹⁹

La poética de la destrucción del personaje que el autor se propone es en realidad una reformulación de lo dionisiaco. Una vez aniquilado el personaje con el que ha tenido cierta empatía, el espectador solo se queda con los únicos restos que permanecen del personaje: emoción.

¹¹⁹ Hernández Garrido «Los Restos. Fedra». En línea: <http://www.catedramdelibes.com/autores.php?id=125> [consultado el 24-10-2012].

nes en bruto. Postulando que los mitos son reales por las emociones que vehiculan, Hernández Garrido los asocia a personas de carne y hueso como nosotros y se basa en ellos para componer un teatro de la experiencia trágica.

El autor explica la relación del díptico con la tragedia griega afirmando su búsqueda de

un tiempo y un espacio escénico que abandona cualquier intento de simulación naturalista para reconquistar conceptos que la tragedia griega había consagrado y las búsquedas realistas habían ocultado. [...] *Los restos* [...] se conciben como un díptico que toma, renovándolos, procedimientos formales de la tragedia griega, al tiempo que en su temática acude al legado mitológico clásico. Las dos piezas que lo componen parten una del mito de Agamenón y el ciclo de Argos y la otra del de Fedra. Pero los tratamientos en sendas piezas son bastante diferentes, y asimismo no hay entre ellas ninguna relación argumental. Su nexos estará en esa diferencia de acercamiento al fenómeno de la antigua tragedia griega. (Hernández Garrido 2004: 4)

Las dos obras de Hernández Garrido muestran dos etapas del proceso de aproximación a la tragedia y al mito. Constituyen dos intentos de volver a integrar los restos del mito y la tragedia en nuestro teatro.

En *Agamenón vuelve a casa*, los personajes están claramente distanciados de sus antecedentes míticos. La relación se hace explícita sola y únicamente en los monólogos de Electra y Agamenón que alternan con los diálogos entre la Muchacha y el Vagabundo. Además, la distorsión de los hechos en relación con el relato tradicional o con la versión de Esquilo es importante: el padre vuelve a casa, pero no muere asesinado, sino que encuentra a su mujer asesinada por su hija. No aparece Oreste, ni siquiera como personaje ausente, en cambio Electra desempeña el papel de la asesina de su madre y el amante de esta.

En cambio, en *Fedra*, no hay un distanciamiento entre personaje y personaje mítico. Los personajes concuerdan con el mito al buscar su disolución en una pasión fusional, a través de la cual pueden ser sencillamente pronombres y se olvidan de sus papeles y funciones sociales. De las dos, *Fedra* se acerca sin duda de manera más íntima a la tragedia mediante el uso y el papel destacado que confiere al coro.

Aunque el autor afirma que ambas obras se focalizan en ese momento en que lo cotidiano se entrecruza con lo mítico, en *Fedra* asistimos a una fusión de ambas dimensiones, mientras que en *Agamenón*, cotidianeidad y sustrato mítico se yuxtaponen, aparecen sucesivamente como diálogo, entre la hija y el padre, y monólogos sueltos (enunciados por Electra o Agamenón, es decir, por las figuras míticas). Y es de resaltar que el tratamiento del mito en ambas obras refleja el modo en el que se declina lo trágico en cada caso: como distancia irremisible en *Agamenón* (un vínculo parental entre padre e hija roto por la partida de aquel y el asesinato de la madre por esta) y como fusión prohibida, entre adulterio e incesto, en *Fedra*. Desde este punto de vista ambas obras aparecen como dos caras de una misma moneda y justifican su pertenencia al díptico *Los restos*.

LOS RESTOS. AGAMENÓN VUELVE A CASA (1996)

Un viejo mendigo acude a la casa de una muchacha preguntando por el padre de esta, un tal Joaquín Sierra, pero ella le contesta que hace años que su padre las abandonó a ella y a su madre. Los dos personajes entablan un diálogo que se va llenando paulatinamente de sobreentendidos que dejan intuir que el mendigo es en realidad el padre de la muchacha.

La situación inicial se construye a partir de un silencio denso de contenidos, del que poco a poco se van dando cuenta los personajes a través de sus propias palabras:

MUCHACHA.– Me da la impresión de que calla más cosas de las que dice.

Pausa.

Perdóneme. Estoy un poco alterada. Los acontecimientos se han precipitado. Olvido que estoy ante un desconocido. Acabo diciendo cosas que no quisiera.¹²⁰

¹²⁰ Hernández Garrido (1999: 66).

La revelación paulatina del esquema mítico subyacente sigue el proceso de la conciencia que empieza por unas emociones tan fuertes que son imposibles de controlar y entender y pasa por el sentimiento como conciencia de sentir una emoción:

VAGABUNDO.— Se juzga con demasiada dureza. A veces, las emociones son tan fuertes que nos es imposible dominarnos y hacer lo que creemos que es bueno.

MUCHACHA.— Siempre me dijo que mi padre 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 como que algo se rompiera para siempre. Y entonces me sería insoportable pensar que él habría muerto sin que yo hubiera podido hacer nada.

No sé por qué le cuento a usted estas cosas. [...] Le miro y, pese a todo, llega a transmitirme confianza. Pero si lo pienso, no llego a entender que un desconocido se interese tanto por mí y por lo mío. (68-69)

La Muchacha, sin embargo, todavía no entiende completamente lo que siente. Padre e hija aparecen como seres regidos por el principio de inseparabilidad, pero no quieren todavía tomar plena conciencia de la correlación de sus destinos. La mera reflexión no basta ni al espectador ni a los protagonistas para comprender el misterio que une al Vagabundo con la Muchacha. De ahí que a lo largo de la obra, unos monólogos interrumpen el curso del diálogo y revelen el sustrato mítico encerrado en los silencios del diálogo.

Los monólogos o «relatos» de ambos personajes sirven para reconstruir el proceso de extrañamiento e identificación con el sustrato mítico. A través del primero de ellos, cuyo subtítulo paratextual reza «Relato de Agamenón», el propio protagonista presenta su trayectoria o historia como un proceso gradual de enajenación:

RELATO DE AGAMENÓN [...]

A cada minuto que pasaba era menos mi mujer, el pasado se iba alejando a años luz, me iba volviendo extraño a mí mismo. Llegó un momento, ese momento insoportable, en que supe que ni yo mismo me hubiera reconocido ante un espejo. Si ella hubiera cruzado delante de mí, habría pasado de largo. No sabía que ese cuerpo había pertenecido a aquel

con el que compartió cama tantas y tantas noches. Me pregunto si mi hija hubiera logrado reconocer a su padre. (71)

A través del relato de Agamenón se plantea el problema fundamental de la obra a la vez que se vislumbra su posibilidad: me refiero a la anagnórisis o reconocimiento. El sustrato mítico no es tanto un pasado que determina el presente sino otra capa del mismo presente, de cuyo sentido pleno participa. Para su madre, la Muchacha es un recuerdo del padre-Vagabundo, de ahí que intente que ella se olvide de él:

MUCHACHA.— Ella intentaba que yo llegara a olvidar que alguna vez tuve padre, que realmente aún lo tenía y podía llegarle a conocer. No sé cómo se podría ser más cruel con una hija. [...] Yo era uno de los recuerdos de mi padre, de sus restos. El más hiriente para ella. Un recuerdo vivo. (72)

La madre le impide a su hija que conozca a su padre, aunque sea mediante el recuerdo, y asimismo le quita la posibilidad de conocerse a sí misma. Le anula la identidad convirtiendo a su hija en un doble de sí misma, de ahí que en la adolescencia, la Hija-Electra empiece su proceso de recuperación identitaria con el cuerpo o más precisamente con el sexo como símbolo del proceso de construcción del cuerpo y de constitución de la personalidad:

EL LAMENTO DE ELECTRA

Mi sexo fue el arma que el tiempo me concedió para luchar contra mi madre. Fui cobrando conciencia del poder que me daba: aquello me separaría para siempre de sus garras. Mi cuerpo fue dejando de ser el de una niña asustada. Los pechos se fueron abultando hasta convertirse en mi coraza. Entre mis piernas, mi sexo se abrió en mis entrañas marcándome de una forma característica, indeleble, tan dentro de la carne. Desplegaba mi cuerpo ante el espejo de mi armario y día a día comprobaba cómo crecía. Mi madre no tardó en darse cuenta de la amenaza. Intentó atarme a un cuerpo de niña, pero ya fue demasiado tarde. Entonces me impuso una infancia artificial. Me fajaba el pecho ahogando mis senos, apretando hasta cortarme la respiración. [...]

Expulsó de la casa todos los espejos para arrebatarme mi imagen. Ella misma pretendió ser mi espejo y que yo me convirtiera en su doble. Modelarme creándose un segundo yo en mí, para que su venganza fuera

más perfecta. Contaminarme de su apariencia y replicar en mí su odio, metérmelo bien dentro, que no me abandonara nunca [...]. Su vestuario se duplicó en el mío [...]. Hasta a la ropa interior llegó en su escrúpulo. Nos convertimos en hermanas, en gemelas. A la gente le costaba distinguir una de otra. Tuve que empezar a responder cuando me llamaban por su nombre. A mis quince años se me echaron encima sus cuarenta años. Mi cara se fue cubriendo con arrugas que eran las suyas, mientras que ella se fue contagiando de mi juventud de quince años. Cuando el día acababa, me encerraba en mi habitación y me libraba de sus vestidos. Otra vez con mi edad, seduciéndome con mi sexo, recuperaba mi nombre. (74-75)

Con el nombre se recupera también el destino y la trayectoria del personaje Muchacha-Electra que su madre había intentado convertir en una trayectoria paralela a la suya mediante el miedo. Desde el cuerpo, la Muchacha recupera su individualidad, aunque todavía sea de manera autorreferencial. De hecho, la obra explora la tensión que brota del enfrentamiento entre el deseo de individuación, por un lado, y los lazos familiares carnales con las relaciones de dependencia y autonomía que mantienen, por otro.

En el diálogo, ambos personajes muestran posiciones opuestas frente al destino, en particular, cuando se trata del hecho de que un padre abandone a su hija, acción que une a ambos, aunque de manera todavía indirecta e inconsciente:

VAGABUNDO.— A veces la vida te marca un camino que no puedes dejar de seguir. No importa lo que uno quiera o no quiera.

MUCHACHA.— Disculpas, disculpas. Si uno quiere, bien puede. Nada ata a nadie a un destino fijado. (78)

El espectador debe sentir continuamente que las piezas encajan entre sí, pero que la historia de cada una de estas piezas o «restos» de personas, les impide que esa operación de encaje se realice. Los personajes también expresan al mismo tiempo la conciencia del vínculo significativo que los une y el sentimiento de que dicho vínculo no pueda volver a existir:

VAGABUNDO.— No me toque. No se acerque a mí. Usted, ayudarme. A mí. Usted. [...]

MUCHACHA.— ¿Por qué me trata así? Usted no sabe todo lo que podría llegar a significar para mí. Creí que iba a encontrar en usted apoyo, eso que tanto me ha faltado, y ahora me está haciendo llorar.

VAGABUNDO.— Me va a romper el corazón.

MUCHACHA.— Se lo ruego. No me hable así.

VAGABUNDO.— ¿Pero es que no se da cuenta? ¿O es que veo lo que no es? (84)

En el plano mítico el tiempo se detiene y se vislumbra una continuación semántica entre la partida del padre y el asesinato que comete la hija, por venganza:

AGAMENÓN.— *No, no pude. ¿Cómo iba a levantar mi brazo contra ella? ¿Qué hubiera sido de mí entonces? Ella era mi esposa, mi novia, mi hermana, mi madre. Ella era la mujer, era parte de mí mismo. No hubiera podido golpearla. Antes hubiera sido preferible acabar conmigo.*

Pero su imagen me abrasaba, esa visión de ella desbordándose más allá de su carne, de sus ojos entrecerrados, viendo algo que nadie más podría ver. Nunca más sería capaz de mirarla sin sentir el escalofrío que desde que los sorprendí me recorría el espinazo. Sabía que tenía que dejar esa casa lo antes posible. Ésa es la verdad. No llegué a pensar en la pequeña. Luego me consolé considerando que dada la vida que tuve desde entonces debió de ser mejor para ella quedarse con su madre. Pero en ese momento ni siquiera me acordé de ella. (94)

Agamenón ve a su mujer, a una parte de sí mismo, con otro. Ve el cuerpo de su mujer con otro cuerpo y, sobre todo, ve en la visión de ella su alienación mutua. Al traicionarlo, ella en realidad escapa de su propio cuerpo, se desborda y ya no pone su mirada en él, sino en lo invisible. Agamenón como espectador presencia un espectáculo en el que está casi físicamente involucrado y al contemplar la alienación de su mujer se da cuenta de que ya no podrá mirarla como antes, ni reconocerla a ella, ni reconocerse a sí mismo en los ojos de ella. Sufre un proceso de extrañamiento de tal fuerza que llega a olvidarse de la existencia de su hija.

El episodio es contrapunto de la aventura amorosa que el padre había tenido con una compañera de trabajo, Laura. A partir de aquel momento, el proceso trágico se pone en marcha:

Fue la primera vez, y la última, que gocé de una experiencia así. La sentí dentro de mí, como ella me sentía dentro de su cuerpo. [...] desde entonces se estableció entre ambos, siempre, una corriente de comprensión que sólo se da entre personas muy unidas. [...]

En casa, ocurrió lo inevitable. Las mujeres tienen un sexto sentido para darse cuenta de esas cosas, pese a que yo intenté que no se trasluciera de ninguna manera mi primera y única infidelidad. Pero ella me sometió a un acoso que estuvo a punto de quebrar mi paciencia. Insinuaciones, amenazas, insultos, convirtieron mi matrimonio en un infierno. Ni siquiera la presencia de mi hija nos abría una puerta a la esperanza.
(88)

Los cuerpos se abandonan a otros cuerpos y crean relaciones de dependencia y complicidad que, por analogía, podríamos asociar a las relaciones cuánticas determinadas por el principio de inseparabilidad. En vez de desmaterializarse en la luz –en la hija–, las partículas Padre y Madre se buscan otro destino material. Cometan una *hybris* que rompe el paso del tiempo y, por consiguiente, imposibilita la esperanza, ya que tiempo y esperanza son consustanciales.

Los personajes de la obra están abandonados a su destino material de partículas incapaces de producir luz:

VAGABUNDO.– Cada vez hay menos luz. Apenas puedo verle la cara.

MUCHACHA.– Yo, en cambio, le distingo bien. Veo los rasgos de su cara. Se le ve cansado. [...] Qué hora más especial. Los atardeceres son para quedarse quietos, escuchando cómo el silencio se va metiendo en las cosas, cómo todo se va deteniendo.

Verse las manos a la luz cada vez más tenue. Acariciarse las mejillas, ir-las relajando, preparándolas para la noche. (76)

La caída de la luz y la llegada de la noche propician una relación más directa con el cuerpo, propio y del otro. Sobre todo, la oscuridad dificulta la mirada como actividad que da un sentido a las cosas. Ahora bien, los personajes huyen de sus significados respectivos (padre, madre, hija,...) y se conforman con ser cuerpos, de ahí que no aguanten la mirada del otro que intuye el vínculo genético, mítico que los une:

MUCHACHA.– Sus ojos me están mirando.

VAGABUNDO.– No es posible. Los tenía cerrados.

MUCHACHA.– ¿Por qué me miran sus ojos? ¿No tienen otra cosa que mirar? [...] No soporto los ojos de otro sobre mí. Siento que me falta el aire al contacto de una mirada que no sé qué es lo que quiere de mí. Me dan arcadas, me quema. No vuelva a mirarme. [...] Arránquese los ojos si no sabe dominarlos. (89)

Como también lo observaremos en *Fedra*, el autor tematiza la mirada como actividad que revela la verdad y el significado de los personajes. Sin embargo, la Muchacha no quiere representar algo para el otro, sino que solo está dispuesta a entregarse físicamente:

VAGABUNDO.– He venido por usted.

MUCHACHA.– ¿Qué es lo que quiere de mí? ¿Quiere esto? ¿Le gustaría hundir su boca maloliente en mis pechos? ¿Lo quiere? ¿Manosear mi piel blanca con sus manos sucias de grasa?

VAGABUNDO.– Cúbrete. [...] No quiero ver nada. [...] No sabes con quién hablas.

MUCHACHA.– No me importa lo viejo que pueda ser. Que pudiera ser mi padre. Me da igual lo que sea realmente. Lo que haya hecho, lo que represente. (91)

Para la hija, sobra toda relación que exceda la materialidad del cuerpo, de ahí que no le importe que una persona que pudiera ser su padre la manosee.

LA TRAGEDIA DEL RECONOCIMIENTO DIFERIDO

En la obra, la anagnórisis siempre está diferida. El tiempo es el gran factor trágico en esta obra, el que introduce una distancia, un hueco entre el acto y su realización, la identidad y su reconocimiento, el cuerpo y el personaje, el personaje y el mito. A través del cuerpo, de las pasiones y pulsiones se llega al mito, que actúa como un imán para el reconocimiento del lazo parental que une a ambos personajes, pero al mismo tiempo entre ambos se crea un abismo en el que el personaje parece estar abocado a hundirse:

La Muchacha vuelve con un vaso de agua. Mira al Vagabundo y le parece verlo por primera vez. Deja caer el vaso y se dirige a donde está él. Busca ser abrazada. [...]

MUCHACHA.— Abrázame. Por favor. Ahora no me dejes. Me caigo. [...] No me sueltes. No es tan simple como evitar que caiga al suelo. Es aquello que se abre bajo mis pies. Un abismo cuya boca tira de mí.

VAGABUNDO.— ¿A quién vienes a pedir ahora?

MUCHACHA.— Lo suplico, tu compasión.

VAGABUNDO.— ¿Compasión? Compasión, piedad, caridad... ¿Qué más? ¿Cariño también?

MUCHACHA.— No pido tu perdón, sólo que te apiades de una pobre desgraciada.

VAGABUNDO.— Aléjate de mí.

MUCHACHA.— Ahora que has vuelto no me puedes rechazar.

VAGABUNDO.— No te reconozco.

MUCHACHA.— Soy yo. Tu hija. Siempre he deseado que llegara este momento. [...] Padre...

VAGABUNDO.— No me llames padre. Yo no soy tu padre. Si tu padre te ha exigido hacer eso, yo no puedo ser tu padre. Yo no puedo ser esa bestia a la que tú adoras.

MUCHACHA.— Sin embargo, has venido. Cuando por fin desapareció la razón para que vivieras alejado de esta casa.

VAGABUNDO.— He vuelto buscando la paz. Pero has borrado de la superficie de la tierra cualquier esperanza que yo pudiera tener. (102)

La Muchacha, que tuvo que librarse del miedo que su madre le había inculcado, ahora le pide compasión a su padre. Sin embargo, una vez que se ha producido el reconocimiento, no hay lugar para la esperanza ni se da el paso a la catarsis: los personajes sienten o miedo o compasión por el otro, pero nunca llegan a sentir ambos a la vez, ni se produce, por lo tanto la purificación de dichas emociones en ellos. Ello significa que el reconocimiento solo es parcial: los personajes son restos de sí mismos, lo son para sí mismos (expresan su conciencia de serlo) y para con sus parientes.

ELECTRA.— *No hubo compasión. No lo merecían. Levanté el cuchillo y lo dejé caer sobre los dos, enlazados en su pecado, para que su vergüenza les persiguiera más allá de la muerte. Para que fueran donde fueran después de muertos, se presentaran siempre encadenados el uno al otro en aquella unión infame. Aunque sólo fuera por la vergüenza*

que pasarían sus cuerpos ante quienes los encontrarán muertos. Era el pago justo a tanta tortura. No era el hecho de matarlos, sino de reducirlos a una pasividad absoluta, a una degradación irrevocable en la que les haría sentir, por fin, mi superioridad. (94-95)

Electra-Muchacha mata a su madre sin compasión y esa misma compasión es la que le niega su padre al final y hace que él no la reconozca como su hija. Cuando ella le cuenta cómo dejó de considerar a su madre como tal, él se asusta:

MUCHACHA.– Lo que yo hice está más allá de toda justificación.

VAGABUNDO.– Me das miedo. ¿Te crees la encarnación de un designio superior?

MUCHACHA.– No. [...] O ella o yo.

VAGABUNDO.– Estás hablando de tu madre.

MUCHACHA.– Si eso hubiera detenido mi brazo, si mi acción hubiera encontrado freno al considerar que ella era mi madre, entonces sí que se me podría acusar como culpable. Culpable de ceder en mi deber y olvidarme de mis obligaciones buscando mi tranquilidad. De dejarme llevar por los sentimientos a la hora de cumplir con mi papel. Pero la sentencia era irrevocable. Mis ojos dejaron de verla como una madre. Ya había saldado con ella las deudas que pudiera tener como hija. Ya nada me ataba a ella. Para mí sólo era una mujer culpable. (97)

A través del crimen anhela anular las ataduras con su madre. Así pretende poder ser plenamente ella misma, un individuo, y no solo el vínculo entre dos personas separadas. Su acción se constituye pues como una reversibilidad de lo que ella había sufrido y se basa en la honda convicción de que su padre sigue existiendo:

MUCHACHA.– Él está vivo. Mi padre está vivo. [...] Lo sé. Aquí dentro.

VAGABUNDO.– Pero él se fue de la casa de tu madre. No se merece nada. Tras tantos años era mejor olvidar.

MUCHACHA.– Ella no dejó que yo olvidara. Proyectó todo su odio contra su hija. Quiso encerrarme en esta casa como a un monstruo mientras ella buscaba nombres para su lascivia. Quiso que me marchitara y deseó que acabara extinguiéndome como el último eslabón que le ataba al hombre que seguía siendo su esposo. (98)

Tanto la Madre como la Muchacha, respectivamente cometen la *hybris* creyendo que, aniquilando a la otra, ganan identidad. La Muchacha no se da cuenta de que ella existe no solo como individuo –como partícula– sino también como vínculo entre sus padres –como onda–. De ahí que sus expectativas en cuanto a la vuelta de su padre quedan defraudadas, porque él solo puede tener una visión «cuántica» de su hija como una partícula ligada por el principio de inseparabilidad a su madre:

MUCHACHA.– Sé que si él llegara ahora no dudaría en abrazarme y besarme. Me acogería en su regazo y yo volvería a vivir una nueva infancia bajo su protección. No sentiría horror ante estas manchas de sangre. No le repugnaría el olor que llena la casa. No retrocedería apesadumbrado ante la visión de sus cuerpos despiezados. Pues sabría ver en todos estos rastros las galas con que yo honro su regreso. (98)

Además de ser una especie de tragedia sin catarsis, aunque con anagnórisis parcial, es también la tragedia de la imposible sustitución de la acción por el relato. Si la acción dramática funciona como construcción del personaje y del *mythos* y, también, como garante de una continuidad, de una sucesión de presentes orientada a un destino, es, por lo tanto, creadora de una flecha del tiempo que es siempre potencialmente esperanza; en cambio, el relato es necesariamente retrospectivo y si bien consigue aludir a otro plano del significado, al poner de relieve la existencia de otra capa temporal, también significa irremisiblemente el hueco entre ambos planos. Así, los relatos monológicos de Electra y Agamenón que constituyen el sustrato mítico de la obra, explicitan las divergencias de trayectorias y consiguientes expectativas que imposibilitan la reconciliación como acción comúnmente anhelada. He aquí un fragmento en el que se observa la ruptura entre relato y acción:

LA ATRÍADA

[...]

Los recuerdos fueron llegando. Y con ellos el dolor y el remordimiento. Esa casa que había abandonado, esa hija que había dejado a su suerte. El recuerdo de mi mujer, de su infidelidad, se mezclaba con el de lo que fue mi culpa. Yo la llevé a ello, yo fui quien provocó aquella monstruosidad a la que ella, sintiéndose ultrajada, se entregó. El tiempo no se

puede volver atrás. No podemos deshacer lo que es irreversible. Habíamos destrozado nuestras vidas. Ojalá ella hubiera podido rehacer la suya, haber encontrado por fin la paz con nuestra hija. En mi vagar fui acercándome más y más a la ciudad, hasta que me di cuenta de que tenía que volver, aunque fuera como un extraño, como el mendigo que era, para comprobar el estado de las ruinas de lo que un día fue mi casa. Mendigando un trozo del pasado. Buscando lo que me queda por recuperar, lo que nunca podré tener.

[...]

VAGABUNDO.— Pero cuando te miro acabo viendo otra vez el rostro de tu madre, de nuevo viva. El rostro de ella tal como era hace años. Como si con verte a ti, el tiempo no hubiera pasado y nos diera a todos una nueva oportunidad para que evitáramos repetir tantos errores.

Te he llamado monstruo, pero podrías ser tan delicada, tan bella. Lo eres. Tu cara está hecha para ser querida. Sin embargo, tras tus ojos veo la gran batalla que se libra. Veo a las sombras luchando para enturbiar un rostro que debería ser inocente. Veo a la muchacha que podrías haber sido, y eso hace que me sea imposible seguir mirándote. Vuelvo los ojos al suelo y sólo veo horror. (99-101)

En vez de reconocer a su hija a la que de hecho rechaza posteriormente, el Vagabundo ve en ella a la Madre. El espectador asiste a un contrapunto de miradas que nunca entran en resonancia armónica. La visión como categoría dramatólogica y como componente fundamental de la estructura significativa del teatro se semantiza: se vuelve acción. Sin embargo, hay que destacar que la visión no se tematiza con efectos de género metateatral, sino que se semantiza como acción trágica, como anagnórisis fallida o diferida, y por lo tanto como acción que pone en juego tanto el cuerpo como la conciencia de los personajes, desde sus emociones hasta la conciencia que tienen de ellas.

Para entender la importancia de la incidencia de la visión en el desarrollo de la historia, basta recordar que los hechos trágicos que la componen (partida del Padre y asesinato de la madre por la Muchacha) acontecen después de que tanto el Padre como la Muchacha vieran a la madre con uno de sus amantes. En ambos casos, lo que les duele más es comprobar que la madre no los ve en el acto. Cuando un personaje comprueba que otro no lo ve o no lo reconoce, le

produce una pérdida de identidad que lo puede llevar a la locura. Así ocurre cuando Agamenón sorprende a su mujer traicionándolo con otro:

En su furia no me veía, pese a que sus ojos se clavaban en los míos. [...] 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 que los ojos, engrandecidos, luchaban por salir de las cuencas. La cara de un loco. (93)

Pero él también padece ceguera frente a su hija, porque la sigue viendo como era hace años y no ve en ella los estragos del tiempo:

MUCHACHA.— ¿Y con ello, qué crees que puedes solucionar? ¿Te ves como un héroe, cargando con la culpa de la chica, sacrificándose por su juventud, por su belleza? Mírame. Mira mi cara. Soy una vieja. ¿Qué es lo que vas a rescatar? La vida me ha afeado hasta convertirme en algo grotesco. (107)

El tiempo, en vez de transformar a la hija y a su padre en «héroes» los convierte en algo grotesco, los vence:

LAMENTO DE AGAMENÓN

Tras tantos años he llegado tarde por unas horas. El tiempo ha vuelto a jugar sus cartas en mi contra. Me ha vencido con tan poca ventaja, pero tan ampliamente, que me ha derrotado. Soy un hombre vencido. Soy un hombre inexistente. [...] ¿Para qué quiero de nuevo un rostro, un nombre?

No tendría que responder de nada ante nadie. Nada me ataría entonces. Nada sería, entonces.

¿Existe alguna posibilidad de dejar de ser Nada? (104)

Él anhela separarse de todo, anular todas las ataduras, mientras que ella desea un destino común:

MUCHACHA.— Tú y yo no nos vamos a separar nunca más. De ahora en adelante nuestro destino va a ser el mismo. Lo que quiera uno u otro ya no tiene importancia. Lo importante es que nos hemos vuelto a encontrar.

VAGABUNDO.— Apártate de mí.

MUCHACHA.– ¿Se te hace insufrible la idea de una vida en común? Lo que te pase a ti me pasará a mí. Lo que me pase a mí te pasará a ti. No habrá más diferencias.

VAGABUNDO.– Juntos no tenemos ningún futuro.

MUCHACHA.– Yo he sido quien al derramar esta sangre he hecho que volvieras. Esta sangre ha sido la que nos ha unido para siempre. Yo he consagrado con mi venganza nuestro encuentro. Desde entonces los dos tenemos un único destino, una única vida. Nunca nos separaremos. Nunca.

VAGABUNDO.– Me iré. Te abandonaré a tu suerte.

MUCHACHA.– Yo siempre te volveré a encontrar. Estamos atados el uno al otro.

VAGABUNDO.– Puedes hacer conmigo lo que quieras. Matarme, incluso. Eso no te libraría de mi presencia. [...]

CANTO DE AGAMENÓN POR UNA HIJA PERDIDA

[...]

*Quisiera poder abrazarte y borrar todos estos años, pero
¿cómo podría? (108)*

Resulta productivo interpretar la obra a partir de las «contraseñas» del pensamiento de Baudrillard (2002: 69-70), ya que en ella podemos apreciar la radicalidad del destino como «separación definitiva e irreversible» e inseparabilidad al mismo tiempo, como intercambio imposible a pesar del intercambio simbólico deseado por la hija: aunque las identidades, los papeles y hasta el deseo de venganza parezcan corresponder a ambos, su destino común e irreductible no es intercambiable; es la separación a pesar de la complicidad implícita.

Como en las grandes tragedias (*Edipo rey*, *Antígona*), el lazo carnal y de sangre permanece a pesar del horror. Sin embargo, solo persiste como dolor, y no puede ser vivido plenamente con amor. La ausencia de la madre y los motivos y circunstancias de su muerte excavan un abismo que padre e hija ya no pueden franquear para volver a reconocerse como tales. Son restos de un pasado que ya es puramente mítico porque está desvinculado del presente vacío, de la nada que no se puede dejar de ser y que tienen que afrontar ahora.

En *Fedra*, en cambio, no existe un vínculo de sangre entre Fedra e Hipólito. Sus destinos se unen debido al matrimonio de ella con

Teseo, padre de Hipólito. Sin embargo, en la versión de Hernández Garrido, Fedra e Hipólito sucumben a la pasión que nace en ellos cada vez que sus miradas llegan a cruzarse. A diferencia de las versiones anteriores los dos consuman su pasión, cometiendo no un incesto propiamente dicho, sino un adulterio. A continuación Fedra queda embarazada y el hijo que espera crea un vínculo carnal con Hipólito que él niega.

LOS RESTOS. FEDRA (1998)

Por ser el único miembro de su familia que sobrevive al asalto a la ciudad de Tebas guiado por su futuro marido, Teseo, Fedra encarna el ser «resto» como ontología subyacente en el díptico de Hernández Garrido:

Cámaras con su ojo negro en la casa de mi padre Mi padre saludando
 con sus dos manos Adiós hundiéndose Adiós Adiós Sus miembros es-
 parcidos entre los restos de la casa Su casa Las piedras negras La bota
 de un reportero clavándose en mi vientre La casa de mi padre Cascotes
 laberinto de Cnosos Cascotes Minotauro enfurecido ebria la mirada de
 Sangre Dos días más Dos días enterrada Arrancadas rotas las uñas en la
 tierra Los dedos ensangrentados logré ver la luz del sol Escarbando en-
 tre las piedras Negras La sangre de mi padre Los restos desmembrados
 de mis hermanos manos piernas brazos saludándome animándome Bien
 Sigue Más Ánimo miembros despedazados mezclados caos y gritos de
 Ánimo Ánimo escarbando
 en la sangre
 en la tierra
 en el cuerpo de
 mi padre
 mi hijo
 nació cinco años antes
de que yo fuera concebida nació Seis años antes
de que yo naciera primera luz en mis ojos
y mi hijo ya estaba aquí
 primera luz (Hernández Garrido 1999: 13)

De su familia tebana no quedan sino pedazos de cuerpo, por lo que se queda como huérfana. Sin embargo, como esposa de Teseo y,

sobre todo, como madre de Hipólito, cinco años mayor que ella, se siente renacer a nueva luz.

La luz es una imagen y un tema recurrente en la obra, en la que se expresan sus connotaciones simbólicas de amor y verdad. Fedra, desde el principio, está en busca de la luz:

no quiero compasión no quiero falsas lágrimas no quiero vuestros equívocos consejos sólo quiero silencio quiero blancura una luz blanca sin matices una luz brillante en la que se refugie el ojo cansado de tanto mirar el oído cansado de oír tanto insulto de los que nunca he pretendido ofender a los que siempre he querido dar bien devolver siempre bien por mal y triste cosecha que sólo obtiene más agravios el corazón cansado el corazón cansado. (29)

Sin embargo, veremos que solo vislumbrará esa luz blanca en el clímax de la obra que será a la vez el momento más trágico por ser el más verdadero y más bello también: cuando se entrega a la pasión sexual con Hipólito. Fedra personifica y encarna una búsqueda mística: la visión de la luz, más allá de las cosas.

REFUNDACIÓN DEL CORO Y TRAGEDIA DE LA VISIÓN

Uno de los grandes logros de la obra consiste en el protagonismo y la plena funcionalidad que el coro recobra en ella. Son sobre todo tres las funciones del coro que merecen destacarse aquí: primero, su capacidad para ver más allá de las apariencias y averiguar lo que se cuece realmente en el corazón de los protagonistas; segundo, y como consecuencia de lo anterior, enuncia y expresa poéticamente lo trágico; y tercero, entabla un verdadero diálogo con la conciencia de ambos protagonistas.

La obra tiene la asimetría como principio fundador. Hipólito ve en Fedra a una usurpadora: una persona que no es su madre, pero que pretende desempeñar este papel. Sin embargo, el Coro le revela que la disyunción persona/papel también le afecta a él:

metió al enemigo en su hogar le entregó a una puta extranjera la casa que había sido de mi madre pretende darle a una puta de piel oscura el

papel que fue el de mi madre. El papel que él negó a mi misma madre.
[...]

así aprenderá el que osa invadir el que osa robar cuál es su lugar cuál es el destino que le corresponde cuál es realmente su papel y nosotros se lo recordaremos. Así

Estamos preparados a decir basta. [...] Estamos preparados para enfrentarnos a los usurpadores. Sólo necesitamos alguien [que] nos guíe, que sepa unir nuestras fuerzas en una sola. Encontrar un líder que encabece nuestras filas. Podrías ser tú. Deberías serlo. Pero tú también eres débil. Qué lástima que ese papel que tan bien podrías desempeñar no te corresponda. Qué lástima que expresándote con tanta claridad seas incapaz de convencernos. Sabemos a quien guardas en tu casa. «Es el error de mi padre», argumentarás justificándote. Pero también sabemos lo que tú tan bien ocultas en tu interior, lo que ni siquiera a ti mismo quieres revelar. Bien vemos a través de tus engaños lo que tú mismo no puedes reconocer. (28-29)

Como en *Agamenón vuelve a casa*, la visión cobra una gran relevancia para el desarrollo de la acción y el argumento, y la trama es en realidad un engaste de miradas indagadoras y visiones. Fedra solo confiesa querer ver luz, pero en su primer parlamento esta luz se asociaba con la visión de Hipólito; este ve a Fedra como a una enemiga, pero el Coro adivina otro deseo en su corazón. Lo trágico consiste en que se intuye una posible convergencia de objetivos en los protagonistas, pero la acción subraya las divergencias entre sus respectivas visiones de la realidad. Ambos, sin embargo, coinciden en estar ciegos frente al punzante deseo erótico que los une:

Haces de las virtudes de tu padre vicios. Tus ojos me miran y se llenan de sombras. No, esos ojos te engañan, escúchame, no hagas caso de lo que crees ver. Menos me dolerían tus golpes que tu mirada.

Sólo veo la verdad. Y la verdad es que aquí estábamos mucho mejor antes de que tú llegaras.

No soportas que tu padre se haya vuelto a casar, y menos con alguien como yo.

No soporto que mi padre haya sido tan débil.

Tan débil, cuando ante mi madre no le importó ser cruel.

No pretendo sustituir a nadie.

Nadie podría sustituir a mi madre. (31)

La sustitución no funciona como un juego metateatral (como en *Riaza* y *Sanchis Sinisterra*, por ejemplo), sino que participa de la constitución de lo trágico. Más allá de los papeles están las personas y los cuerpos, y el contacto entre ellos enciende las miradas cuyo cruce permite ver la luz anhelada y, por consiguiente, las cosas ocultas inevitablemente se contemplan con demasiada claridad:

Me haces daño.

Dime lo que quieras, pero suéltame.

Suéltame.

No me mires así.

No me mires con esos ojos.

No me mires.

Dios.

FEDRA

No me mires así No vuelvas a mirarme Porque cuando tus ojos me miran empiezo a ver las cosas demasiado claras Porque entonces comprendo cuál es nuestra auténtica maldición Porque lo que más deseas aquello que más deseamos es aquello que más prohibido tenemos Entonces siento que todo mi odio se vuelve contra mí contra mi cuerpo contra la loca imaginación que me empuja desde dentro deseando lo que más debería aborrecer Contra lo que agita mis entrañas cuando tú me miras cuando siento el contacto de tus manos No te vayas escúpeme insúltame golpéame Quiero sentir otra vez tus manos sobre mí Vete no vuelvas a aparecer ante mí Enloquezco Entonces era eso Eso es lo que hace que nos comportemos como dos animales Puedes llenar toda la casa de putas pero sé que soy yo quien está en tu mente A cada acometida con cada jaleo con cada arrebató soy Yo la que debería arrebatarse contigo fuera de mis brazos mis brazos que sólo deben ser para ti. (33)

La imaginación no aparece como instrumento para crear ficciones que permiten evitar el hado trágico (como en el metateatro según Abel), sino como potencia clarividente. La luz anhelada se convierte en insoportable claridad cuando, mirando los ojos de Hipólito, ve con lucidez el destino de ambos. En un eco de la Fedra unamuniana, Fedra aquí solo puede implorar a Dios. De hecho, como algunas partes lo explicitan (hay, por ejemplo, una oración del Coro que es un calco de la oración al cordero de Dios de la misa católica), la obra se entona como una plegaria continua frente a lo inevitable y frente a la fatalidad. La Fedra de Hernández Garrido encarna la misma lucha entre cabeza y corazón, pasión y razón que sus antecesoras. La obra nos la va mostrando en pleno proceso de disyunción entre cuerpo y conciencia.

La respuesta del Coro mitifica el acto sexual potencial que se deriva del cruce de miradas entre los protagonistas y lo hace mediante alusiones al minotauro, monstruo matado por Teseo, pero que podría renacer en su propia casa como fruto de una pasión prohibida:

La locura de la mujer cohabitando con un ser que no le corresponde. Ayuntándose en su pasión contra natura con la bestia que surgió de entre las olas. El brillante semental de piel blanca como la espuma que atraído por el engaño penetró en un cuerpo que no le correspondía rompiendo con su miembro tejidos que hasta ahora nadie se había atrevido a ultrajar. Un laberinto de palabras para encerrar al monstruo fruto de la pasión prohibida. (33)

Desde una perspectiva a la vez actual y atemporal (realmente *mítica*) el Coro enuncia y extrae del inconsciente contenidos de la conciencia todavía escondidos en la memoria mítica, pero que pronto se volverán a encarnar, se representarán. El Coro cumple una de las funciones básicas de la conciencia que consiste en crear el contexto para acontecimientos futuros.¹²¹ Expresa la temporalidad de un presente

¹²¹ Baars (1997a: 305): «One of the remarkable features of conscious experiences is how they can trigger unconscious contexts that help to interpret later conscious events. It is as if some actors have the function of announcing changed circumstances, that will shape our understanding of the next scene, like the witches in *Macbeth*».

dinámico tendido tanto hacia el pasado como hacia el futuro. Expresa poéticamente las tensiones constitutivas del presente dramático y de la mente de la protagonista, al explicitar la multiplicidad de voces que pueblan la conciencia de un cuerpo:

Las nubes se agolpan sobre la casa. El viento remueve los cimientos del cielo. Entre tierra y tierra el mar se crispa, oscuro, y sobre él, atravesándolo, el aire trae negros presentimientos. Recuerdos tristes. Quiero olvidar. Agito mis hombros, giro mi cabeza. Si aún tuviera. Si aún tuviera pulmones los llenaría de ese aire que viene de mi tierra que ya no es. Pero no me traerían el aroma de los naranjos, el brillo fresco de la hierba, las agujas del pinar, sino el negro humo de la hoguera, el estruendo del bombardeo, el hedor de la carroña pudriéndose sobre la tierra. Nosotros voces sin cuerpo añoramos esa tierra que ya no existe donde hace tiempo tuvimos cuerpo. Manos, brazos, piernas, ojos, rostro. Tus ojos, tu rostro. Tú y yo. Tu boca, tus labios. Tu aliento. El sabor de tu saliva. Donde los cuerpos aprendieron a jugar, a tocarse, a luchar, a amarse en las plazas, en las calles de mi ciudad que ya no existe. (35-36)

El Coro aparece como un conjunto de voces sin cuerpo que expresan el deseo de volver a tener sensaciones físicas. Expresa de este modo con gran pertinencia estilística la tensión que viven los protagonistas y que constituye la esencia de lo trágico en esta obra. La tensión como disyunción se expresa en Fedra en cuanto asocia la imagen de su marido con el cuerpo de Hipólito:

es tu imagen no su imagen Padezco por tu imagen como reflejo suyo pero dibujada sobre otro cuerpo tan distinto Ya no la misma imagen la que me arrancó de la miseria de un país de restos no la imagen en su cuerpo como una roca que me desposó me hizo su mujer No ya la misma imagen que en ti en tu cuerpo como árbol en cuyas ramas quisiera mecarme me hace desvariar Su imagen en tu cuerpo ya no es la misma imagen Su imagen me hace ocupar un lugar Sobre tu cuerpo su imagen tu imagen me desposee de todos los lugares y deslumbrada vago perdida en un valle inundado por los reflejos del sol en tus ojos (36)

La visión en sueño de Hipólito y la superposición de imágenes que produce en la mente de Fedra la ciegan. No ve la luz anhelada sino múltiples reflejos en los ojos del amado que la encandilan. En ese

momento, en la mente de Fedra, los cuerpos y las imágenes parecen intercambiables: en su conciencia se produce una visión caracterizada por el intercambio imposible.

EL ETERNO INSTANTE DE LA VERDAD

Para evitar la continua superposición de imágenes y visiones, y la locura que paulatinamente podrían causar en ella, Fedra reza para que el tiempo se detenga, para que se cree desde dentro del tiempo un momento fuera del mismo tiempo. Anhela un instante fuera de la realidad en la que las acciones suyas y de Hipólito no estén subordinadas a los papeles que socialmente les están asignados (los de madrastra e hijastro) y sus cuerpos puedan fusionar y realizar asimismo la pasión que anida en sus corazones:

Mi amor

permanecer eternamente en este instante en que no hay nada que me haga pensar Recordar que tú no eres tú sino un nombre prohibido Recordar que yo no soy yo sino alguien a quien tú no osarías mirar como una mujer deseada Inaccesible para ti Enfrentado a mi pero No quiero tu comprensión No quiero piedad no necesito la lástima de nadie Sólo quiero este instante que la noche prolonga más allá de la eternidad entre tus cabellos donde mis dedos trazan surcos donde mis labios esconderían Sembrando simientes Más de un beso como semilla Yo florecería en los campos de tus cabellos Una nueva primavera Más de una confidencia en voz baja los labios rozando tu vello Erizando con mi lengua saboreando el sabor de tu piel Mientras mis labios te confiesan este amor que se avergonzaría de vivir fuera de Este instante que es sólo nuestro lo único nuestro Detén tu dedo huesudo Detén el paso de los minutos los segundos las horas Alarga este hueco olvidado del reloj este no lugar donde no estamos este momento en que nadie vive Paralizados entre dos suspiros de mi amado Húndete en las tinieblas Sol no conviertas con tu cruel evidencia mis caricias que no quieren caer en culpa Que no quieren extenderse más allá de este instante vetado a todas las miradas Estas caricias Mías sólo mías No las conviertas con el esplendor de tu luz escándalo público en mi pecado Reprochando Adúltera Traidora Incestuosa Triste mujer en mi pecado (36-37)

El instante anhelado por Fedra recuerda el de Julieta en *El público*, aunque aquí el anhelo es aún mayor, ya que lo que desea Fedra es al mismo tiempo una ucronía, una utopía y la anulación de las identidades sociales de ambos adúlteros, de sus nombres y los vínculos que estos simbolizan con respecto al mundo exterior. *Fedra* está escindida entre dos momentos: el de los nombres o el de los pronombres. Al dejarse tentar y llevar por el lado del pronombre, encarna los postulados de lo que Hernández Garrido (2004: 8) describe como la dramaturgia de la destrucción, la cual tiene como finalidad mostrar la verdad y realidad del personaje más allá de su nombre, en la acción-pasión que lo constituye, es decir, en el mito:

Yo quisiera avanzar a posiciones más radicales y hablar de una dramaturgia de la destrucción. Por una parte, debido a una labor sistemática de acoso y desmantelamiento del personaje, en cuanto a llevarle, a través de un despojamiento implacable, a una posición extrema, a un límite en el que éste se muestre en su mayor grado de desnudez, indefensión y verdad. [...]

El personaje se vive como conciencia dividida, como escisión. Lo que Aristóteles llamó hamartía, culpa trágica [...], se vive como torsión, agonía de cierto conjunto de notas y síntomas que conforman una identidad humana (una cohesión de acciones) dentro de un discurso fragmentado. Disconformidad del «personaje» con la función que cumple (algo ya explorado de forma metaliteraria en la historia de la escritura dramática, y en general y hasta la saciedad de la Literatura) y que la figura de un mediador, un ser real, el actor, permite llevar a sus últimas consecuencias.

La dramaturgia de la destrucción sería una alternativa a la tendencia a metateatralizar el problema de la conciencia dividida o disyunción cuerpo/conciencia a través del recurso al personaje-actor. Constituye una propuesta orientada a conseguir un efecto de género trágico –la trayectoria destructiva del personaje debe inspirarle terror y compasión al espectador quien comparte emocionalmente la experiencia trágica–, no únicamente una toma de conciencia metateatral o filosófica acerca de lo trágico de la existencia en general.

Por su parte Hipólito expresa su disyunción a través de las oposiciones entre sueño y vigilia, actos y palabras, odio y amor. Sin artificios ni juegos metateatrales, sin necesidad del recurso al personaje-

actor, el personaje aparece como ontología disyuntiva, como el lugar de un proceso que lo supera:

HIPÓLITO

dentro de mi sueño.

entre tus brazos.

entre mis labios.

en su sueño.

jamás.

basta.

vergüenza.

olvidar lo que no recuerdo.

entre los pliegues del sueño.

esa sensación robada.

donde debería haber odio.

sólo odio, ira

dale fuerza a mi puño para que caiga sobre

ella (su débil cuerpo)

hunda en su frente ahora que en el sueño tiene

menos oportunidades para

con una mirada desarmarme

basta.

jamás.

mujer incestuosa adúltera. basta

quisiera que mis actos pudieran seguir a

mis palabras.

basta. (37)

No estamos ante un teatro que se contenta con y regocija en presentar la encarnación como una ficción deconstruyéndola. Se trata de una dramaturgia de la encarnación, del verbo o mito en cuanto palabra que se hace carne. La palabra cobra una dimensión creadora, crea un espacio donde los cuerpos pueden encontrarse, circula por el espacio de la conciencia aunando visión, sueño y realidad:

FEDRA

el hueco Sólo el hueco de su cabeza en mi regazo

el frío me arrebató la calidez con que su cuerpo

en mi regazo

en mis labios su piel

y ya nada

entre mis labios entre mis brazos su sueño
y ya nada
capturada su imagen en mi retina entre mis brazos
su cuerpo (37)

Este fragmento de *Fedra* podría constituir una magnífica metáfora de cómo la ficción se hace encarnación a través de la visión; cómo una imagen –verdadera o ficticia, poco importa ya que se trata de una imagen– se incorpora a la vida de un ser. Contesta la pregunta de Steiner sobre la importación en nosotros de «sugerencias semánticas». Aquí pues, los problemas dramáticos no se plantean en términos metateatrales sino que Hernández Garrido los metaforiza.

En la obra, el paso de la sugerencia al acto se hace de manera repentina: la verdad de los sexos, los pronombres y los cuerpos estalla en medio de una disputa entre ambos:

HIPÓLITO: FEDRA
(Has conseguido perderme)

(Vuelves a mirarme con esos ojos...)

(Qué me importa ya todo –estoy muerto–.)

No te acerques. Si por mí fuera te lo daría todo.

Quitémonos las máscaras.

Me haces daño.

Cállate.

No lo hagas.

Soy un hombre. Tú eres una mujer.

Soy la esposa de tu padre.

¿Mi padre? Un nombre vacío. ¿La esposa de quién? De nada vale esconderse tras su nombre. (40-41)

El desenmascaramiento no supone aquí una quiebra metateatral de la ficción, sino que forma parte del plano del significado. No busca por lo tanto un efecto de distanciamiento, sino que forma parte de un proceso de búsqueda de la verdad más allá de los nombres y las palabras, una verdad que aparece como un palpito común de los corazones, un silencio y una luz blanca que inunda las retinas de los protagonistas (y la página del texto):

HIPÓLITO

ahogado en un quejido, en un jadeo
estremecimiento íntimo, su cuerpo estremeciéndose

y sólo la luz, blanca,
inundando la retina

al abrir los ojos, en las ramas
en la retina, su mirada anudada

el gesto inútil y violento
convertido en palpito común

FEDRA

Mis manos uniéndose tras su espalda
en una muda invisible plegaria
un nudo que ninguna espada podría romper
aprendiendo tras el dolor la confidencia
el hablar sin palabras
el asentir calladamente
su corazón y el mío en un único latido

tú y yo
sólo tú y yo
No pienses en más nombres
sólo
tú y yo (42-43)

Fedra ve la luz que anhelaba al principio y se abandona a ella, al silencio y a la pasión adúltera. Haciendo un paralelismo con la mística, a través de la cual trataremos de entender mejor el proceso de encarnación de la ficción por medio de la contemplación, el fragmen-

to puede interpretarse como el paso de la etapa iluminativa a la etapa de unión (con Dios o con el amado en este caso), de la oración afectiva a la «muda invisible plegaria» u oración silenciosa de recogimiento.¹²² Sin embargo, se trata de una unión efímera, ya que enseguida la protagonista recae en el dolor y reanuda la etapa de purgación.

En la acción sexual se consuma la verdad de los personajes en cuanto pronombres, es decir, en cuanto procesos ontológicos, no en cuanto papeles sociales y familiares. El hecho de abandonar los nombres hace que ambos miembros participen de la misma luz y se desmaterialicen en ella: durante un instante el destino común y el intercambio simbólico parecen posibles. La verdad de los pronombres, la comunicación e intercambiabilidad entre el yo y el tú, es lo que anhelan también los Investigadores en *El tragaluz* («Ese eres tú, y tú y tú. Yo soy tú, y tú eres yo»). Y en este caso también, como en la obra de Buero Vallejo, el instante de verdad se materializa en el embarazo de Fedra, en un hijo como tiempo encarnado:

FEDRA

Y ahora las manos vacías. El cuerpo vacío. Mi cabeza vacía. El corazón ausente. Sabor amargo. Boca seca. Dolor tras los párpados.

Los dedos quebrados.

Elevándose al aire, burlados:

¿Dónde estás? ¿Dónde has ido?

Una historia sin mañana. Sola.

De nuevo sola.

Huérfana y viuda. Engañada.

en mis entrañas comienza a

moverse

desde fuera del tiempo, encarnado

en un nuevo tiempo. Un nuevo tiempo sin futuro. Tú eres el futuro, agitando en mi interior.

Triste fruto del ausente. Tu padre no sabe que existes. No lo sabrá.

Sin padre, sólo existes para mí. (44)

Volvemos a encontrarnos con la perspectiva de un hijo que va a nacer, como en *El tragaluz*, aunque aquí no es símbolo de esperanza.

¹²² Herrero García (1953: 52).

Compartiendo un instante fuera del tiempo, Fedra e Hipólito han creado un nuevo tiempo potencial materializado por el hijo que ya se agita en las entrañas de Fedra. Aparece, pues, la posibilidad de un futuro; sin embargo, lo que va a determinar el curso de la acción no es la perspectiva del futuro, sino el peso del pasado y cómo ambos lo interpretan y sienten:

[HIPÓLITO]

Has corrompido el aire de esta casa con tus costumbres bárbaras. Te has permitido ensuciar y destruir lo que mi familia tardó siglos en poner en pie. Has traído la perdición a esta casa.

[FEDRA]

Antes vosotros entrasteis en mi país y lo arrasasteis. Entrasteis en la casa de mi padre y la demolisteis, hasta que no quedó piedra sobre piedra. No les bastó a los tuyos masacrar a todos los míos: a mi padre, a todos mis hermanos. Aplastaron y deshonraron sus restos. Los transformaron en papilla. Hicieron un amasijo con su carne y los escombros de la casa de mi padre. Convirtieron en polvo sus huesos, vaciaron sus ojos y removieron sus entrañas. Mi familia es ahora un lodazal corrupto que anega el lugar donde antes se alzaba mi casa. Ahora, tras traer la desgracia a mi vida, a la vida de todos los míos, tras destruir mi país, cuando yo por todo el mal que me habéis hecho os devuelvo bien con una vida nueva, me echas en cara traer la suciedad, la destrucción, la barbarie, la perdición. (47)

La disyunción entre ambos protagonistas alcanza a su interpretación del instante eterno que han compartido. Hipólito niega que ese tiempo haya existido y que, por lo tanto, pueda volver a ocurrir, mientras que Fedra lleva la prueba de que sí ha ocurrido en su propio vientre. Sus interpretaciones divergentes hacen que se alejen el uno del otro. En otras palabras, actúan posteriormente más en función de sus interpretaciones que de sus acciones. No asumen sus actos ni las consecuencias, por lo que no dejan lugar a la esperanza. Como en *El tragaluz*, esta depende de que el padre reconozca al hijo, pero a diferencia de Mario que llega a aceptar el hijo de su hermano como suyo, Hipólito reniega a su propio hijo:

[FEDRA: HIPÓLITO]

Ven a mi lado. Podemos olvidar, rectificar tanto error. Podemos vivir.

¿Vivir contigo?

Sí, vivir; los dos juntos.

No hay un tiempo para nosotros dos. Nunca lo ha habido.

No salgas de la casa. No te dejaré ir.

Apártate.

Hemos cometido demasiados errores. Aún podemos rectificar.

¿Contigo?

Sí, conmigo.

¿Cómo me vas a convencer de ello?

Con una sola razón: tu hijo. No tiene culpa alguna.

No es hijo mío. (48-49)

A pesar de haber disfrutado de una visión de la verdad, no actúan en función de ella. Hipólito huye después de que Fedra haya intentado retenerlo una última vez con una mentira anunciando la muerte de Teseo. Fedra se queda, pues, sola con su hijo y con la imagen de Hipólito importada en ella e impresa en su hijo:

Ya no veo más que a través de una niebla el cielo tus ojos te reprocho mi amado que no supiéramos disfrutar de otra manera esto que a nosotros dos y sólo a nosotros dos estaba reservado Nadie iba a quitarnos lo que sólo era nuestro y no fue sino un momento de enajenación lo que permitió que nos abriéramos el uno al otro Sólo la locura juntó nuestros cuerpos en un deseo de destrucción y allí nos encontramos desafiando toda ley uno junto al otro uno dentro del otro No quisimos afrontar la verdad que nuestros cuerpos sí conocían que nuestras almas ansiaban y nos empeñamos en enfrentarnos en ser enemigos el uno del otro Nos negamos el amor no quisimos mirarnos no quisimos encontrarnos en nuestros ojos en nuestras manos en las caricias el tacto que nuestras

lenguas se encontraran en un beso que haría imposible la separación
[...]
pero este momento este instante es el que nos ha dado el uno al otro es
en el que te he recibido a ti
me has sido dado sólo para mí
deja que te mire por última vez antes de que la muerte me robe tu rostro
para siempre quiero que mi última mirada recoja los rasgos de tu cara en
vida no velados por el frío de la muerte quiero besarte en ese último
momento y que tu alma cuando se escape de tu cuerpo se albergue den-
tro de mí en mi seno para siempre tú
y yo
para siempre tú y yo
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 (53-54)

BALANCE

En estas dos obras, Raúl Hernández Garrido no recurre a efectos metateatrales explícitos, sino que más bien tematiza y semantiza problemáticas profundas del funcionamiento de la representación como la de la visión, que es la categoría dramatólogica más sintética y la que contiene las demás (espacio, tiempo y personaje).

Consiguientemente, hasta ahora no hemos interpretado sus obras de manera pragmática desde el punto de vista del espectador. Y es que las obras en cuestión no incitan al espectador a que reflexione sobre su condición más o menos ficticia de espectador, ni que cuestionen el papel que como tal debería desempeñar durante la representación, sino sencillamente lo invitan a que viva la pasión de los personajes que constituye la trama y el *mythos* de la obra. Participando de las emociones intensas de la obra, el espectador va tomando conciencia de sus propios sentimientos y el mito vivido de esta manera le revela zonas ocultas, por extremas, de su ser.

Creo que hasta la recepción propiamente dicha de la obra puede verse encarnada en las reacciones contradictorias de los amantes de una noche en *Fedra*: el espectador, o bien puede salir de la represen-

tación negando la ficción y lo que el encuentro con ella le ha producido, o bien puede conservar vivas las imágenes que ella ha causado en él e integrarlas como espectros en el relato de su propia conciencia. Entonces, simbólicamente, el hijo de Fedra metaforiza la incorporación de la ficción al ser de una persona. Se trata de obras que consideran al espectador como a una persona, un ser real de carne y hueso, y no como una conciencia desencarnada. El ser espectador no es una *ficción* (como piensa Rivera-Rodas) ni una *condición* (en la opinión de Sanchis Sinisterra), sino un momento real de la vida personal de cada uno. Tan real como el momento que comparten Fedra e Hipólito (dentro del plano de la ficción). Son, en definitiva, obras que afirman sin falsos pudores ni ambigüedades, la verdad de la ficción. Y no lo hacen exhibiendo su falsedad, desmitificando, sino con la plena conciencia de que solo remitificando, el arte consigue su verdadero objetivo y su vocación: ser mito, es decir, palabra que procesa la realidad.

La imagen del espectador que nuestro ojo teórico-crítico rescata de estas obras es la de una dualidad cuerpo-conciencia en diálogo: el espectador es una unidad de cuerpo y conciencia, un escenario en el que ambos pueden dialogar, separarse y volver a unirse, puesto que ambos son momentos en el proceso del mito que se hace en nosotros. La remitificación es asimismo refundación trágica, proceso que se advierte claramente a través de la plena funcionalidad del coro en *Fedra*. El intenso valor poético de la palabra en la obra también ha de destacarse por la amplitud de experiencias humanas que evoca, desde la más trágica hasta la más sublime, desde lo más sensual hasta lo metafísico, todo ello mediante registros y estilos variados, desde el reportaje tipo telediario hasta la oración.

Sin embargo, *Los restos* constituye una tentativa tan aislada en la dramaturgia contemporánea (y hasta en la producción del autor) como lo fue la tragedia de la esperanza bueriana en su tiempo. Una isla «griega» en medio del mar de la desmitificación que sigue tan arraigado en nuestra mentalidad a principios del siglo XXI.