



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**MITOS PRIMITIVOS EN LA ISLA DEL TESORO
Y EL HOMBRE DESHABITADO
UNA INTERPRETACIÓN PSICOLÓGICA**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRA EN LETRAS ESPAÑOLAS

P R E S E N T A :

SOPHÍA CONTRERAS ROSALES

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. PACIENCIA ONTAÑÓN SÁNCHEZ



FILOSOFIA
Y LETRAS
UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA, FEBRERO DE 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Sé como un niño; cantarás por mera alegría de vivir;
esperarás el fin en sacro arrobamiento,
e inmaculado pasarás las puertas
de la muerte.
Lewis Carroll**

AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento infinito a la Dra. Paciencia Ontañón.

De manera especial agradezco al Dr. Germán Viveros, a la Dra. Graciela Cándano, a la Dra. Marcela Palma y al Dr. Arturo Souto el valioso tiempo que dedicaron a revisar este proyecto.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
PEDRO SALINAS Y SU ISLA DEL TESORO.....	5
I. COMPOSICIÓN ESTRUCTURAL.....	6
1. Acción.....	6
2. Acotaciones.....	11
3. Coordenadas espaciales.....	13
4. Caracterización y funciones de los personajes.....	16
II. ACTANTES SIMBÓLICOS. MANIFESTACIONES E INTERPRETACIÓN...22	
III. SIMILITUDES ENTRE LA ISLA DEL TESORO Y EL CUENTO MARAVILLOSO.....	36
RAFAEL ALBERTI Y SU VERSIÓN DEL PARAÍSO.....	53
I. EL AUTO SACRAMENTAL Y EL HOMBRE DESHABITADO.....	55
1. Coincidencias estructurales.....	55
II. ACERCAMIENTO ESTRUCTURAL.....	59
III. PERSONAJES.....	63
1. El Hombre.....	63
2. El Vigilante Nocturno.....	64
3. La Mujer.....	67
4. La Tentación.....	68
5. Los sentidos.....	70
IV. ESPACIO ESCÉNICO.....	72
1. Prólogo.....	72
2. Espacio escénico. Acto.....	84
3. Espacio escénico. Epílogo.....	87
CONCLUSIONES.....	91
BIBLIOGRAFÍA.....	98

INTRODUCCIÓN

Entre los grandes poetas de habla hispana pertenecientes al siglo XX sin duda se cuentan Pedro Salinas y Rafael Alberti; no obstante, el reconocimiento de su obra poética no corresponde con la valoración que se ha hecho de su producción dramática.

Observar esta situación despertó nuestro interés en la creación teatral de ambos escritores, por lo que decidimos seleccionar alguna obra representativa de cada autor, para configurar el *corpus* de nuestra investigación.

Pedro Salinas escribió catorce textos dramático, de entre los cuales elegimos la comedia *La isla del tesoro*, escrita en 1944, durante su estancia en Puerto Rico.

Rafael Alberti por su parte creó más de una veintena de obras, entre cuyos títulos destaca *El hombre deshabitado* (*Auto en un prólogo, un acto y un epílogo*), escrito en 1930 y estrenado en el teatro de la Zarzuela de Madrid en 1931, el cual complementó nuestra selección.

Posteriormente establecimos como propósito de nuestra investigación, formular una interpretación del significado esencial de las obras, con base en el análisis del texto literario, y eventualmente del paratexto, pues encontramos que con frecuencia este es el canal a través del cual se escucha la voz

del dramaturgo, y por tanto, la intencionalidad textual y autoral que en opinión nuestra, confiere valor estético a los dramas estudiados.

En segunda instancia se procedió a establecer la metodología de la investigación, aspecto sobre el cual juzgamos pertinente señalar algunas aclaraciones, debido principalmente a que para algunos métodos de análisis teatral, _la semiótica por ejemplo_ el género dramático se distingue de otros que tienen la capacidad de validarse *per se* _novela, poema, etc._, ya que ha sido creado con el fin último de representarse; en consecuencia, se considera incompleta cualquier obra adscrita a esta categoría, que no haya sido puesta en escena.

En el caso que nos ocupa sin embargo, no contamos con los testimonios visuales necesarios para analizar la escenificación. Sobre *La isla del tesoro* tenemos noticia de una dramatización realizada en 1956 en un teatro de ensayos, a cargo de actores aficionados, a la que la crítica no asistió, _Capdevielle, tesis doctoral sobre los temas y el lenguaje en la creación dramática de Salinas_ de modo que no existen reseñas que valoren los signos teatrales.

El hombre deshabitado fue objeto de un accidentado estreno en 1931, _sin mayor trascendencia teatral_ así como de diversas representaciones posteriores, que en cierta forma cargaron con

la rémora de la declaración de guerra de Alberti contra “la podredumbre del teatro español” en su primera puesta en escena. Parte de la crítica y del público respondieron con indiferencia e incluso con dureza hacia el teatro del autor.

Así pues, optamos por el análisis del signo textual, pues desde nuestra perspectiva no demerita la interpretación proyectada. Por otra parte no debemos pasar por alto las propiedades de fugacidad y mutabilidad de los signos teatrales, cuyo cambio es inevitable en cada puesta en escena.

Conforme fuimos conociendo la producción dramática total de Pedro Salinas, y varias obras teatrales de Rafael Alberti, nos decidimos a estudiar *La isla del tesoro* y *El hombre deshabitado*, _como se ha mencionado antes_ en gran medida porque en un principio las consideramos creaciones totalmente diversas; no obstante, con sorpresa descubrimos que ambas radican sus cimientos en los mitos e historias del imaginario colectivo, _tema de gran interés para nosotros, el cual confirió certeza a nuestra selección previa_, que al fundirse con las imágenes mentales particulares del autor, deben dar resultados diferentes por necesidad, como lo expresan las obras de nuestros autores y lo corroboran los resultados de esta investigación.

Así pues, para aproximarnos a los textos elegimos el procedimiento psicológico, complementado con recursos de

marcos teóricos que juzgamos apropiados para cada caso, sobre los que hablaremos en los apartados correspondientes.

A través de la adición de técnicas pretendemos aportar elementos que evidencien que pese a las diferencias externas, en el núcleo de las obras gravitan los mitos tradicionales que les otorgan sentido, si se quiere, universal.

Para lograr este objetivo intentamos disociar las vestiduras simbólicas asignadas a los personajes y a los espacios, tomadas de la mitología o la religión, y fundamentar la explicación de su sentido esencial desde la perspectiva freudiana.

Partimos de la hipótesis de que a medida que las sociedades _igual que el niño_ llegan a la madurez, olvidan la esencia del ser que eventualmente precisan recuperar. Tal rescate se basa en ciertos procesos psíquicos, que como lo han demostrado notables analistas, han seguido caminos análogos, y han generado productos similares en todos los tiempos. No significa que hayamos conocido el inconsciente de los autores ni de sus personajes; no es posible; sólo intentamos interpretar una pequeña fracción de éste, sublimada a través del arte.

PEDRO SALINAS Y SU ISLA DEL TESORO

Para comprender la esencia de esta obra en apariencia cursi, fue necesario leerla no como texto teatral sino como cuento maravilloso. Para ello realizamos un análisis complementario de carácter estructural _de Propp a la narratología_ aplicado a las dimensiones espacial y actorial.

Encontramos dos ejes temáticos en la comedia: el tema manifiesto del amor, _el amor ideal_ y el tema subyacente que sugiere la pérdida de valores espirituales en el hombre moderno, los cuales sólo son recuperables _de acuerdo con la tesis del autor_, mediante recursos del hombre primitivo. El tratamiento literario consiste en vincular ambos temas por medio de la recreación del poder del juego y de la magia, como forma de realizar los sueños de la protagonista _la princesa del cuento de hadas_, cuya meta es consolidar espíritu y materia; el objetivo podrá ser alcanzado a través del retorno al origen, es decir, al mundo “verdadero” en el que “podría” acceder al amor.

El estudio de la comedia consta de tres etapas que nos llevaron a demostrar los puntos precedentes. En primer término precisamos la configuración estructural interna de la obra: acción, coordenadas espacio-temporales y personajes que explican su forma _cuento_. En segunda instancia propusimos

una interpretación de los elementos simbólicos presentes en el texto, para finalmente establecer la relación entre ésta y el significado esencial de la obra.

I. COMPOSICIÓN ESTRUCTURAL

1. Acción.

La comedia *La isla del tesoro*¹ está constituida por un acto único, dividido en doce breves escenas, cuya función es marcar la entrada y salida de los personajes.

La acción principal es la búsqueda de un “tesoro mágico”, cuyo desarrollo toma una sola tarde. El escenario es una lujosa habitación de hotel de una ciudad contemporánea al autor.

La acotación inicial reviste gran importancia dramática _no sólo apunta el ambiente_, en virtud de que indica la relación entre el espacio y dos de los ejes temáticos de la comedia: la búsqueda del amor ideal, y la crítica del auge materialista que ocasiona la pérdida de valores espirituales. Así, el espacio “se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos” de la obra.²

¹ Con independencia del asunto de la obra, el título es un homenaje al autor británico de la obra homónima; en la segunda escena la protagonista dice haber encontrado en un hotel de Egipto la “Isla del tesoro”, de Stevenson, edición Tauchnitz, y falta de las cuatro últimas hojas.

² Luz Aurora, Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 3ª ed., México, Siglo XXI, 2005, p. 79.

La acción de la segunda escena inicia con el soliloquio de la protagonista Marú de Pescara, quien dramatiza una extensa conversación telefónica con Severino, su prometido, a quien introduce por medio de este recurso.

La protagonista tiene numerosas intervenciones monológicas introductorias de digresiones pretendidamente filosóficas, que se quedan en la superficialidad cuando no en la cursilería, lo cual ocasiona la ralentización de las acciones. Adolece además de un grave infantilismo que marca la notoria incongruencia discurso-actitud, cuyas consecuencias son la pérdida de credibilidad y de fuerza dramática.

En la escena tercera se establece un diálogo entre Marú de Pescara y su amiga Rosarito, con quien se reencuentra después de varios años. La importancia del personaje radica en la función integradora que enlaza el pasado con el presente de la acción. Su aparición “impide que la protagonista proceda a la lectura de su prometedor hallazgo”:³ el “tesoro” que ha estado buscando por muchos años. Coincidimos con esta opinión; pero desde nuestro punto de vista la escena tiene la intencionalidad de que Severino descubra “la existencia” del “otro”, conflicto que se resuelve con relativa facilidad: el hombre rompe el compromiso matrimonial con Marú.

³ Pilar Moraleda, *El teatro de Pedro Salinas*, Madrid, Pegaso, 1985, p. 47.

El conflicto positivo se refiere a la pareja ideal de Marú de Pescara, pues el interfecto presuntamente ha muerto, por lo que su encuentro dependerá exclusivamente de fuerzas metafísicas, es decir, de la presencia e intervención de la magia. No obstante la coherencia entre el deseo y la acción de la protagonista, las circunstancias parecen contrarias a sus propósitos.

Dicha acción se encamina a cumplir la fantasía acariciada largamente por el personaje: encontrar la pareja ideal, “el otro único”, el amor perfecto, la realización espiritual; en suma, el rescate de sí misma y de sus valores.

La entrada de Severino a la escena *_quinta_* produce el giro definitivo de la acción; éste descubre el “tesoro” de Marú *_cuaderno de reflexiones del huésped anterior a la familia de Pescara_*; la protagonista “olvida” ocultar el diario, lo que obliga a su prometido a liberarla del compromiso matrimonial para que pueda cumplir su destino.

El “olvido” por supuesto es un signo que habla del deseo reprimido de Marú; como sabemos, los olvidos, errores y omisiones son voluntarios.⁴ En este caso propicia el inicio de “la aventura del héroe”. La lectura del diario por cuenta de Severino precipita el desenlace de la comedia; el contenido es una réplica exacta de los pensamientos y proyectos de su prometida: “Eso lo

⁴ Sigmund, Freud, “Lo siniestro” en *Obras completas*, versión digital, en lo sucesivo v.d.

he leído en el cuaderno, ahí lo tienes. Y lo raro, lo inexplicable, es que son ideas tuyas, exactas”;⁵ las sospechas de Severino no influyen en su determinación tanto como la brecha ideológica que existe entre él y Marú.

Severino representa el mundo convencional, desprovisto de sueños y de poesía; pretende ser antagonista pero carece de fuerza dramática y tiene que desaparecer de la escena.

Una vez libre, la protagonista inicia las indagaciones para localizar al dueño del tesoro, quien aparentemente se había suicidado el día anterior, en la misma habitación donde se aloja. Los empleados no le proporcionan información al respecto, los directivos del hotel pretenden mantener en secreto el acontecimiento y el encuentro “material” de los personajes parece imposible. Ella ignora el suicidio, por lo que decide colocar un desplegado en el diario para contactar al susodicho.

El clímax _colocación del anuncio en el diario de la ciudad_ es al mismo tiempo el punto de intersección de la historia “real” con el correlato “fantástico” de la ubicación “física del suicida”. No obstante su función cardinal, no es posible valorar la eficacia de este indicio debido a que el final de la obra queda abierto.

⁵ Pedro Salinas, “La isla del tesoro” en *Teatro completo*, Aguilar, Madrid, 1957, p. 114. En lo sucesivo se citará por esta edición, indicando entre paréntesis las iniciales *IT* y el número de página de la que procede la cita.

Los vestigios apuntan al deceso del personaje innominado, pero los siguientes parlamentos insinúan la posibilidad contraria:

PEPA._ ¡Ave Maria Purísima, qué cosas tiene usted, señora Juana! ¡Cómo si no la conociera! Y diga usted, ¿es verdad eso que dicen de que *no le encuentran*?⁶

JUANA._ ¿Cómo que no le encuentran?

PEPA._ Vamos..., *el cuerpo*... Yo he oído que han buscado por todo el canal Mayor... (*IT*, p. 98.) (Cursivas, nuestras.)

En sentido estricto, mientras el cadáver del presunto suicida no aparezca es inadmisibile la afirmación categórica de su muerte; aunque en la “realidad poética”⁷ todo es posible, no debe perderse de vista que Marú y el innominado pertenecen a espacios incompatibles.

En tal sentido es trascendental la conjetura del personaje: “¡Y esto! Precioso. No, no. ¡Ay, qué emoción! ¡Ahora sí que creo que es la suerte! ¡El tesoro! Por fin, por fin... Y *está sin acabar*, como si...” (*IT*, p. 105.), ya que plantea la posibilidad de ser ella quien concluya esa historia “inacabada”; para lograr su propósito deberá trascender el espacio material; su método consiste en poetizar “los más nimios acontecimientos de la vida [para] instalarse definitivamente en [la] realidad poética”.⁸ Pero es justo

⁶ La presencia de leísmo y láismo es frecuente en la obra de Salinas; en el presente estudio se omiten observaciones al respecto.

⁷ Pilar Moraleda, *Op. cit.*, p. 49.

⁸ *Ibidem*, p. 48.

ese acto de “poetizar” lo que por momentos deja ver la deplorable falta de fuerza dramática del personaje principal.

En resumen, esta deficiencia no significa que el teatro saliniano carezca de valor, sólo que éste reside en el tema mismo y no en su tratamiento; el mensaje subyacente del dramaturgo demuestra su preocupación y compromiso con los sucesos de su tiempo.

En la siguiente sección analizamos los puntos destacados en las acotaciones y didascalias, pues en éstas se advierte la subjetividad del autor, y por tanto su punto de vista.

2. Acotaciones.

La función de las acotaciones debe ser objetiva y específicamente teatral: explicar, orientar y apoyar la puesta en escena, pero en ocasiones “llegan a formar parte del ambiente poético que el autor se ha propuesto crear.”⁹ Es por ello que en ciertos casos el dramaturgo asume _consciente o inconscientemente_ el papel de escenógrafo o director, con lo que deja ver su actitud vital.

Las acotaciones en *La isla del tesoro* son objetivas, aunque la primera de ellas es un tanto redundante y subjetiva; el nombre

⁹ Norma, Román Calvo, *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena*, UNAM/ Árbol, México, 2001, p. 20.

del hotel debería permitir economizar su descripción: decir *hotel Ritz*, en la década 1940-1950 sintetiza lo siguiente:

La escena representa una habitación-salón espaciosa de un hotel de *gran categoría*. *Muebles cómodos y de lujo*: diván, butacas, mesa de escritorio, tocador, etc. Al foro, un gran *ventanal* por el que se ve un *cielo sin nubes*. A la derecha del espectador, puerta de entrada al cuarto, que se supone da al pasillo. A la izquierda, y poco más o menos enfrente, otra de acceso a la alcoba. Hora, como *las cuatro* de la tarde. (*IT*, p. 97) (Cursivas, nuestras.)¹⁰

Si aún fuese insuficiente el nombre, el operador tonal *hotel de gran categoría* bastaría para proyectar el ambiente, por lo que parece prolijo insistir en el amueblado.

El tema descriptivo escenográfico *cielo sin nubes* remite al tópico *cielo azul*, *cielo en calma*, espacio poético y simbólico, importante para la exégesis de la obra; la contigüidad con el tema *ventanal* establece además la relación entre el espacio escénico y el sentido esencial de la obra.

El *cielo* está más allá del *ventanal*, por tanto, es parte del espacio exterior; como se verá más adelante, la noción *salir* _de la *habitación-isla*_ implica transformaciones de diversa magnitud para los personajes.

A la par de las instrucciones pseudo-objetivas encontramos otras en extremo precisas; un ejemplo es la indicación de la hora

¹⁰ Las acotaciones regularmente se redactan en cursivas. Para fines prácticos y evitar confusiones cuando se requiera destacar algún término o frase, se cambiará la fuente cursiva por normal.

de inicio de la acción, *_las cuatro de la tarde_* en apariencia exagerada. El contraste objetividad-subjetividad tiene una función integradora importante: establece un puente entre los espacios mencionados en el párrafo previo.

El número *cuatro*, que señala un aspecto muy concreto, en contraposición posee un contenido simbólico de diversos mitos, que se relaciona con la parte subjetiva; dicho signo representa la *tierra firme*, el espacio de concreción de los deseos *temporales*.

En síntesis, las acotaciones en *La isla del tesoro* son significativas en tanto que reúnen los dos “mundos” en los que pretenderá accionar el personaje principal: el mundo concreto y material y el mundo poético e intangible, el único verdadero para nuestro autor. Sin embargo, el peso argumental y dramático reside en los parlamentos.

En la siguiente sección analizamos con mayor detenimiento la dimensión espacial, componente que nos ha acercado a la elucidación de la intencionalidad textual.

3. Coordenadas espaciales.

Elaborar una adecuada interpretación del significado del espacio es de suma importancia para entender el sentido de la obra. Éste opone las nociones *dentro-fuera*, mediante descripciones lógico-lingüísticas que implican la yuxtaposición de los mundos

antitéticos que la protagonista intentará trascender y conciliar. Marú “personifica [la] búsqueda de [la] otra realidad”¹¹ que caracteriza la obra de Salinas.

El espacio interior es un área *cerrada*: la habitación 1,605 del hotel Ritz. Como referencia extratextual avala la “realidad”, pero lo fundamental del espacio diegético es su valor simbólico en tanto zona “fantástica”. El espacio proyecta dos perfiles disímiles: el de lujo, poderío económico, elegancia y banalidad burguesa del mundo extradiegético al que hace referencia, y el de la zona “encantada” que alienta fantasías y cumple deseos.

Así pues, el espacio interior cumple dos funciones paralelas: la objetiva, de ambientación, y la simbólica o mágica. Explicita además la idea de confrontación en distintos niveles; la vida y la muerte representan la oposición más importante, sin embargo, para Freud la muerte es la meta de toda vida, y ambos polos enfrentan la lucha instintiva entre la subsistencia y el fin.¹² Esta lucha es la que se observa en dicho espacio.

El hotel se presenta como un zona “limite”, cuyas peculiaridades “mágicas” protegen a quien permanece “dentro”; estar “dentro” significa vivir, “salir” del círculo fantástico implica pérdida en distintas formas y en caso extremo, la muerte.

¹¹ Pilar, Moraleta, *Op. cit.*, p. 45

¹² Sigmund Freud, “LXXVI El tema de la elección de un cofrecillo”, en *Obras completas*, v.d.d.

La llegada de Marú a este lugar mágico la coloca ante la disyuntiva de vivir, perder el amor y conformarse con saber que la pareja ideal existe, o lanzarse al canal y materializar su anhelo al coste de morir. En un segundo plano se advierte la acción de fuerzas contrapuestas representadas por el mundo convencional, aburrido, pero seguro, frente a la posibilidad de una “existencia” quizá plena pero incierta.

En el drama de amor el alma de los protagonistas se constituye campo de batalla entre impulsos contrarios, alguno de los cuales debe ser aniquilado por renunciamiento. En múltiples ocasiones el amor es coartado “en aras de las costumbres, de las convenciones o del deber”¹³. Salinas está en desacuerdo con esta clase de abdicaciones, pero en sus piezas no existen finales felices, sólo plantea realizaciones posibles.

La isla del tesoro no es excepción. Marú antepone sus ideales a la seguridad que representa Severino, pero el triunfo del amor ideal está condicionado a la solución del conflicto de los protagonistas.

Severino decide “salir” del hotel, y en consecuencia, ve frustrado su proyecto vital; su determinación es sensata; forzar un compromiso matrimonial con una mujer a la que admira y

¹³ *Ídem.*

quizá ama, pero que tiene una visión tan disímil de la realidad con respecto a la suya, parecería dislate.

El espacio posee elementos que adquieren calidad de fantásticos debido a su carácter simbólico; éstos imprimen a la obra el tono de cuento de hadas que posibilita la manifestación de fenómenos paranormales, cuya acción podría dar solución de continuidad al final abierto.

La interpretación esencial y la valoración de la obra exigen tomar en cuenta las similitudes estructurales de la comedia con el cuento maravilloso, motivo por el cual se incluye el análisis de las funciones espaciales y de los personajes a partir de la teoría de Propp; en paralelo, se considera también el fundamento mítico radicado en estas narraciones. A continuación señalamos las características y funciones de los personajes, que desde nuestra perspectiva repercuten en la acción dramática.

4. Caracterización y funciones de los personajes.

La descripción física de los personajes es proporcionada por el autor _en acotaciones_, y en ningún caso es exhaustiva. Marú de Pescara, por ejemplo, está descrita como una mujer de veinticinco años, alta, delgada, grácil, bellísima, seria, elegante; es evidente que sus características físicas en la mayor parte de las situaciones están en disonancia con su conducta.

Los atributos psicológicos _del personaje central_ están determinados por los parlamentos y la acción. No obstante su falta de contundencia dramática, Marú es la única agonista con cierta complejidad psicológica, debido con justeza a la imperante conducta infantilizada que ostenta. Ella es una mujer adulta, próxima a contraer matrimonio, por lo que su actitud resulta discordante. Sin embargo su caracterización psicológica no es involuntaria: consideramos que actúa de acuerdo con su índole y propósito. Las expresiones narcisistas, la omnipotencia de ideas y la concesión de poderes mágicos a los objetos y las palabras son elementos usados acertadamente por el autor, para dotar a su personaje con las características necesarias para dramatizar su consecuente regresión infantil,¹⁴ recurso indispensable para el viaje a la dimensión espacial, en la que hipotéticamente se encuentra el “suicida”, objeto del deseo de la protagonista.

Marú es portavoz de la perspectiva autoral; su postura oscila entre la realidad material y la “realidad auténtica” _poética_, que corresponde a la fase de la obra saliniana que Moraleda llama *espiritual*.¹⁵ Es verdad que lo previsible en el texto dramático es

¹⁴ Sigmund Freud, “CX Más allá del principio del placer”, en *Obras completas*, v.d.

¹⁵ Pilar Moraleda, “Pedro Salinas: el dramaturgo y las fases de la realidad” en Enric Bou y Elena Gascón Vera (editores) en *Signo y memoria: ensayos sobre Pedro Salinas*, Madrid, Editorial Pliegos, 1993, p. 163.

que la voz autoral desaparezca, _la cede a sus personajes_ pero la expectativa no siempre se cumple:

MARÚ._ Diez años llevo haciendo lo mismo (...) en no sé cuantos hoteles de varios continentes, y ¿para qué? Alguna *infecta carta de negocios*, cerillas, billetes de teatro, naturalmente, usados... (*Ibíd.*)

MARÚ._ Yo bajo enseguida. (...) Pero me echo de cabeza. ¡Paracaídas! ¡Qué *materialismo*, hombre! ¡Qué *técnico* eres! Alas, hijo, alas. Bajaré con mis alas, no tengas miedo... (*Ibíd.*)

MARÚ._ Prevaleció, como era de esperar, la *vulgaridad rampante*: las que querían el *automóvil* Hispano-Suiza. Era el coche de *moda* por entonces... (*IT*, p. 107.)

Salinas lamenta la influencia del materialismo en el lenguaje; pues considera que lo reduce al uso superficial en negocios y encuentros sociales. Piensa que el materialismo contamina incluso la lengua literaria, que por tradición había estado al servicio de los sentimientos puros.¹⁶

El *status* socio-cultural de Marú es inmejorable: ha estudiado en prestigiados colegios europeos, y sus constantes viajes la hacen aparecer como una mujer de mundo. Sin embargo, su comportamiento encarna una chiquilla absurda, caprichosa y cursi, dominada por el deseo de aventura; su naturaleza es narcisista, de resistencia a la realidad. Los parlamentos monológicos y extensos prueban su pronunciada

¹⁶ Pedro Salinas, "Defensa del lenguaje" en *El defensor*, 2ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1984, pp. 314-316.

candidez y la muestran fuera de contexto; incluso provocan la inconsistencia dramática de la comedia:

MARÚ._ (...) Ahora a Severino. (...) (*Hablando por teléfono.*)(...) (*Bajando la voz.*) No sé si se me oirá bien, porque estoy muy lejos, muy lejos. (*Pausa.*) ¡Ja, ja, ja! Pero ¿Cómo me has conocido? ¡Qué desencanto! Muy mal hecho. No es de caballeros. Un caballero debe fingir que no me conoce, aunque me conozca, y dar cuerda al engaño lo menos diez minutos (...) Sí, ven pronto. Yo bajo enseguida (...) Pero me echo de cabeza. (...) No, no señor. Besos por teléfono, no. Se pierden todos. (*Pausa.*) Sí, lo sé de buena tinta. Esos pajarillos que están en los hilos se los comen. ¡Que sí, yo los he visto! Por eso están tan guapos... (*IT*, p. 104)

Estas digresiones _recursos catalizadores_ son momentos que proporcionan seguridad o indican descanso o lujo, y aunque parezcan superfluos no lo son.¹⁷ En el ejemplo evidencian el infantilismo de la protagonista, característica que contribuye a crear el tono de la obra: “Y Marú no es _no quiso su autor que lo fuera_ un personaje convencional”¹⁸. Sin embargo, es oportuno señalar que sus extensos parlamentos ralentizan el ritmo de las acciones, incluso provocan su debilitamiento, como en este caso. El autor pretende que la protagonista soporte el peso dramático; a excepción de Pepa ningún personaje incide en la acción, a ello se debe, desde nuestro punto de vista, que la comedia se advierta carente de fuerza.

¹⁷ Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en *Análisis estructural del relato*, p. 16.

¹⁸ Pilar, Moraleda, *El teatro de Pedro Salinas*, Madrid, Pegaso, 1985, p. 50.

El papel actancial de la recamarera es el de la *ayudante o donante* que revela la “existencia” del difunto, y del cuaderno *_tesoro_* que *entregará* a Marú, para propiciar el “contacto” entre la protagonista y el personaje innominado y el cambio de trayectoria de las acciones:

MARÚ._ ¿No es verdad que hasta hace muy poco ha estado viviendo en este cuarto un señor joven, muy guapo, que miraba por la *ventana* y escribía en este *cuaderno*?

PEPA._ Sí, señorita, es verdad. ¿Cómo lo sabe usted? Yo no sé cómo se llamaba... Dicen que era *Príncipe*. (*IT*, p. 11) (Cursivas, nuestras.)

La revelación de Pepa es el punto de partida de la aventura de la heroína en busca de la “joya” a la que conduce el objeto mágico: el cuaderno.

Rosarito es un personaje *integrador*, cuya función actancial consiste en articular las coordenadas temporales para deslizar los temas del pasado en la acción del presente diegético, a través de los parlamentos del personaje con la protagonista

ROSARITO._ Pues te iba a preguntar si *sigues teniendo aquellas teorías* tan bonitas sobre el viaje de novios que nos exponías en la escuela.

ROSARITO._ Tú dime: todo eso, lo de los papelitos, lo del itinerario, ¿son recuerdos del colegio o *estás decidida a hacerlo ahora*, cuando llega el momento, *ahora que te vas a casar*?

MARÚ._ ¡Pues naturalmente! ¿Por quién me has tomado a mí, hija? ¿Por una soñadora? De ninguna manera. Soy un espíritu práctico,... (*IT*, p. 107, 109.) (Cursivas, nuestras.)

La ideología y los proyectos *pasados* de Marú son recreados mediante el diálogo de las amigas.

Severino es un personaje plano, cuyo nombre permite agrupar sus rasgos de identidad; es un hombre alto, delgado, muy bien vestido y de aire elegante, por su nombre se conoce el significado y el valor que tiene en la obra. Esta figura tiene un solo papel actancial, lo que impide cualquier transformación. Severino aparece en la *isla* y desaparece tal como llegó.

El simbolismo del nombre Severino es la rigidez de ideas y la aspereza en el trato con los demás; pero también representa *suelo firme y seguridad*; debido a ello Marú queda a merced de sus *fantasías* cuando él abandona la escena.

Severino no podría haber permanecido al lado de su prometida; era “incapaz, en definitiva, de concebir otra realidad que la de las apariencias”¹⁹. En términos teatrales se trata de una figura prescindible para la acción dramática.

MARÚ._ ¡Basta! Comprendo. Sospechas. De mí, o de... No me importa. Pero para *satisfacer tu deseo de lógica*, de *explicarte*, verás qué pronto nos lo *explicamos* todo. (...) Adiós Severino, adiós. Acuérdate de que en lo que no pudimos coincidir nunca fue en *lo inexplicable*. Tú siempre te lo has querido *explicar*... (IT, pp. 115, 118.) (Cursivas, nuestras.)

En cuanto al actor innominado, éste podría considerarse un personaje abstracto, tanto por su presencia sobrenatural que le

¹⁹ *Ibidem*, p. 49.

quita la posibilidad de tener una realidad propia, como por representar el papel temático de *príncipe azul*.

Doña Tula es una señora de edad, bien vestida, delgada, de aire bondadoso, cuya función es sustentar el infantilismo de su hija. El resto de los actores tienen intervenciones fugaces e intrascendentes, podría decirse “de relleno”.

La función de Marú y Rosarito se explica de modo complementario con base en la evocación simbólica derivada de sus nombres. Los apellidos de Rosarito: Novales de Fortún, sin duda aluden su condición de “nueva y afortunada mujer casada”. Por su parte la partícula *de* del apellido de la protagonista indica rango social elevado, y contrasta con la forma estilizada del verbo “pescar”, que revela su objetivo, pues ella, en efecto, se encuentra de “pesca”.

Esta es sólo una pequeña muestra de la importancia que en opinión nuestra tiene la perspectiva simbólica del texto que nos ocupa. Por esta razón nos propusimos profundizar en el estudio de los signos textuales simbólicos en la sección subsecuente.

PEDRO SALINAS Y SU ISLA DEL TESORO

Para comprender la esencia de esta obra en apariencia cursi, fue necesario leerla no como texto teatral sino como cuento maravilloso. Para ello realizamos un análisis complementario de carácter estructural _de Propp a la narratología_ aplicado a las dimensiones espacial y actorial.

Encontramos dos ejes temáticos en la comedia: el tema manifiesto del amor, _el amor ideal_ y el tema subyacente que sugiere la pérdida de valores espirituales en el hombre moderno, los cuales sólo son recuperables _de acuerdo con la tesis del autor_, mediante recursos del hombre primitivo. El tratamiento literario consiste en vincular ambos temas por medio de la recreación del poder del juego y de la magia, como forma de realizar los sueños de la protagonista _la princesa del cuento de hadas_, cuya meta es consolidar espíritu y materia; el objetivo podrá ser alcanzado a través del retorno al origen, es decir, al mundo “verdadero” en el que “podría” acceder al amor.

El estudio de la comedia consta de tres etapas que nos llevaron a demostrar los puntos precedentes. En primer término precisamos la configuración estructural interna de la obra: acción, coordenadas espacio-temporales y personajes que explican su forma _cuento_. En segunda instancia propusimos

una interpretación de los elementos simbólicos presentes en el texto, para finalmente establecer la relación entre ésta y el significado esencial de la obra.

II. ACTANTES SIMBÓLICOS. MANIFESTACIONES E INTERPRETACIÓN

La obra cuenta con una cantidad significativa de símbolos trascendentes para la interpretación de la obra, entre los que destacan: la *isla*, el *canal de aguas* circundantes, el *tesoro*, los *números 4 y 11*, la *puerta*, la *ventana* y los *puentes*.

Para explicar la función de los actantes mencionados asumimos la existencia de dos espacios distintos _concreto e ideal o verdadero_ en la concepción poética saliniana, cuya vinculación precisa de estos nexos simbólicos.

Los actantes conectores de mayor importancia en la comedia son: la *puerta*, la *ventana* y el *puente*, cada uno de los cuales cumple funciones de distinta profundidad. El significado del *puente* se considera simple, quizá hasta superficial, debido a las situaciones dramáticas en las que es utilizado:

ROSARITO._ (Como absorta en el pasado.) A mí, de todos los temas de itinerario de que hablábamos, el que más me gustaba era el de los *puentes* (...) Viejos, nuevos, de piedra, de madera, de acero... *He soñado* mucho en ese tema, como decías tú. El *puente* viejo de Florencia, los *puentes* de Budapest, los *puentecillos* de los canales de Brujas..., es precioso. (*IT*, p. 109) (Cursivas, nuestras.)

El puente “media” entre dos mundos separados; entre un estado y otro, opone lo sensible a lo suprasensible y es el signo de las aspiraciones, desde el momento en que representa anhelo de cambio.²⁰ En el parlamento previo el *punte* alude el *sueño* de la protagonista de mudar el estado de soltería por el de matrimonio “ideal”; remite a un asunto particularmente mundano.

Un sentido más profundo posee el signo *isla*: simboliza un centro espiritual y *limitador* espacial y situacional; constituye el *refugio* natural contra la amenaza del *mar* _en esta obra codificado como un *canal*_ pues el *agua* representa el inconsciente y se ubica en relación antitética con la *isla*, _conciencia y voluntad en alianza contra los asaltos del inconsciente_.²¹ En otro sentido la *isla* es *tierra*, entonces es *madre*, que remite a su vez a contenidos simbólicos como *aislamiento, soledad, oscuridad, humedad y muerte*; la *isla* es *país de muertos* y simultáneamente de *eternidad*.²²

Abandonar la *habitación-isla* conlleva la transformación de los personajes; salir de la zona “mágica” *por la puerta* implica un cambio puramente material _Severino pierde a Marú_. Pero

²⁰ Jean, Chevalier *Diccionario de los símbolos*, 7ª. ed., Barcelona, Herder, 2003, pp. 853-855/ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997, p. 379.

²¹ Carl Jung, citado por Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Ciruela, 1997, pp. 68-70 y 263-264.

²² Jean, Chevalier, *Op. cit.*, pp. 595-596 y Juan Eduardo Cirlot, *Op. cit.*, p. 264.

también existe la posibilidad de alejarse de la *isla* a través de la *ventana*, en cuyo caso el enlace comunica con el reino de Tánatos.²³ El cruce de este umbral condujo al innominado a la muerte. Ante Marú se ofrecen ambas opciones: dejar el hotel por la *puerta* y olvidar sus sueños, o precipitarse al canal desde la *ventana* para reunirse con el suicida y realizar su fantasía; la segunda opción implicaría desde luego la transmutación material de la protagonista. Hipotéticamente Marú debe superar las pruebas previas a su evolución, para alcanzar el objeto de su deseo: el amor ideal que ha procurado a lo largo de diez años.

La realización del amor con la pareja perfecta supone consecuencias fatales; si se cree que el innominado realmente ha muerto, la unión material de los personajes en el ámbito terrenal es imposible; Marú deberá morir para acceder al *reino de los muertos* y encontrarse con él. Existen sin embargo dos situaciones textuales que posibilitan el retorno del innominado a la vida material: el final abierto de la comedia y la ausencia del cadáver.

Ha de advertirse que un suicidio implica caer en el abismo metafísico, que supone la regresión al estado prenatal, y en consecuencia a la inmortalidad. Además, el inconsciente se

²³ Juan Eduardo Cirlot, *Op. cit.*, p. 379.

rehúsa a aceptar cualquier forma de aniquilación o vacuidad;²⁴ positivamente se trata del “renacimiento” del héroe tras la victoria sobre sí mismo. La inversión de papeles en esta obra presenta a la protagonista como la figura que vencerá los obstáculos, y ganará la recompensa para ambos: el innominado y ella misma, pues son dos y forman uno _pareja ideal.

Con base en los señalamientos anteriores, el espacio diegético puede explicarse como típicamente encubridor de la despersonalización de los actores. Zonas como el hotel propician la fragmentación de la identidad, la liberación de las pulsiones reprimidas en el inconsciente y la satisfacción de los deseos.²⁵ La protagonista accede a este lugar con el único fin de satisfacer su anhelo. En este espacio experimenta una regresión a la infancia, expuesta a través de su incontenible puerilidad:

DOÑA TULA._ No, hija, si no eres fea. Todo lo contrario. Tu cabeza me preocupa... por dentro. Y por ahí no te puedes mirar, verte.

MARÚ._ (*Riéndose.*) ¿Que no? ¿Quién ha dicho que no? (*Corre a la ventana. Se para delante y empieza a componerse como si estuviera ante un espejo.*) Ves, aquí *me veo yo, pero de verdad.* ¿Qué tal? No me gustan esas golondrinas. (*Se arregla unos rizos del cuello.*) Y esta nube..., que se vaya... (*Se levanta el flequillo de la frente.*) Bueno, así está mejor. ¡Hermoso cielo tienes, carabí, carabó... Soy yo, soy yo, soy yo... (*Cantando hacia la ventana y yendo hacia su madre, saltando. La abraza.*) (*IT, p. 103*) (*Cursivas, nuestras.*)

²⁴ Marie Bonaparte, “Interpretaciones psicoanalíticas de los cuentos de Edgar Allan Poe/ El pozo y el péndulo”, en *Psicoanálisis y literatura*, México, FCE, 1973, pp. 129-132.

²⁵ Sigmund Freud, “XC La represión”, en *Obras completas*, v.d.

Las cándidas demostraciones de la protagonista _risas, carreras, ilusiones, omnipotencia de ideas, cantos, saltos y abrazos_ caracterizan a una chiquilla mimada y caprichosa, que aún no ha superado la fase narcisista infantil. Su temperamento aparece en consonancia con el valor simbólico que el autor da a la *ventana* mediante las didascalias: se trata de un vínculo con el mundo verdadero _poético_ y como se advierte, es signo de grandes efectos en la obra. Podemos confirmar tal aseveración en el fragmento siguiente; en éste cita Marú unas palabras del innominado, que son copia exacta de sus pensamientos:

“¿Por qué mirarse siempre a los *espejos*, que nos devuelven la *imagen material y externa* de nuestro rostro? No *sería mejor mirarse* en los paisajes, *por las ventanas*, figurándonos que nos vemos a nosotros mismos, en algo más ancho, más hermoso...”
(*IT*, p. 114) (Cursivas, nuestras.)

Las ideas de ambos personajes se explican a través de lo que Freud define “oposición entre el sentido de la realidad y el principio del placer”.²⁶ Los actores han realizado una inversión de valores; para ellos el mundo “real” es lo que para los demás es fantasía inconsciente.

Mencionamos antes que el simbolismo poético de la *ventana* se contrapone a la cualidad utilitaria de las puertas:

²⁶ Sigmund Freud, “CX Más allá del principio del placer”, *Obras completas*, v.d.

MARÚ._ (Va a la *ventana* y mira.) Sí, me gusta la *ventana*. (Al empleado.) Nos quedamos con esta *ventana*, digo, con esta habitación. (Ha ido a la *ventana* y se detiene ante ella. Mirando. Habla de espaldas.) Ya sabes mamá, *para mí lo primero, las ventanas*. Esta es hermosísima. *Son mucho más importantes que las puertas...* al fin y al cabo... *¿para qué sirven las puertas?*

DOÑA TULA._ Para nada, hija, para nada. ¡Evidente! Es decir, sí sirven. Para caso de incendio. Cuando no se puede usar la ventana. (*IT*, p. 101) (Cursivas, nuestras.)

El parlamento da cuenta del valor de ambos signos: la puerta y la ventana son símbolos que conectan con “otros mundos”; pero sólo la ventana comunica con el *verdadero*:

MARÚ._ (Corre a la *ventana*. Se para delante y empieza a componerse como si estuviera ante un espejo.) Ves, aquí *me veo yo, pero de verdad*. ¿Qué tal? No me gustan esas golondrinas. (Se arregla unos rizos del cuello.) Y esta nube..., que se vaya... (*IT*, p. 103) (Cursivas, nuestras.)

La predilección del personaje por las ventanas y el rechazo de las puertas indican el repudio del utilitarismo, y un vehemente deseo de recuperar la espiritualidad perdida:

JUANA._ (Suenan el timbre del teléfono.) Sí, sí, señor. Está lista. Todo limpio. Cuando usted guste. (Cuelga el teléfono. Volviéndose a Pepa.) Oyes, que van a mandar unos huéspedes dicen de la dirección...

PEPA._ (Recoge sus cosas y sigue a Juana hacia la puerta.) ¡También es *conciencia*...! *Ayer pasó aquí lo que pasó y hoy ya alquilan el cuarto a otros*. ¡Es que *la gente parece que no tiene alma*!

JUANA._ ¡*Alma, alma!* *Lo que ellos quieren es ganar dinero*, mira tú. (*IT*, pp. 100, 101) (Cursivas, nuestras.)

El diálogo exterioriza la perspectiva figural _y autoral_ a través del tono reprobatorio de las recamareras. Es manifiesta la crítica a la deshumanización de la sociedad, y a su consecuente subordinación al materialismo.

La reflexión previa se relaciona con la ambivalencia del actante *tesoro*; en el contexto de este drama simboliza el deseo espiritual de llegar a la unión amorosa perfecta; pero *tesoro* alude también a los deseos terrestres y a su perversión; encontrar un *tesoro* implica el sometimiento a pruebas difíciles de salvar, pero la recompensa es una transformación cuyo corolario es el ascenso moral.

Marú asegura que en toda isla _hotel_ *comm'il faut*, hay un tesoro oculto, cuyo escondite suele ser una *caverna* _oquedad_ o una *isla* _tierra_; ambos signos se relacionan con el elemento materno e inconsciente, lo que implica que el *tesoro* simboliza el centro, es decir, es un tesoro de carácter espiritual. Se entiende que obtenerlo requiere de gran esfuerzo.²⁷

Nuestra protagonista posee una desmedida imaginación derivada del espíritu infantil que la impele a consumir sus deseos; pero la fantasía no es el único medio de la heroína para cumplir sus anhelos; el “destino” la sitúa frente a Pepa, quien le entregará el *objeto mágico* a través de cuya acción librára los

²⁷ Jean, Chevalier, *Op. cit.*, p. 987/ Juan Eduardo Cirlot, *Op. cit.*, pp. 438-439.

obstáculos para acceder al *tesoro*. Este *objeto* es el *cuaderno de reflexiones* del huésped registrado en la habitación *_isla_ 1605* del hotel Ritz, antes de la llegada de Marú:

PEPA._Pues figúrese usted que al descorrer el cortinón este de la *ventana* (...) aquí en el suelo, tapado por uno de los pliegues, me encuentro *esto*. Era suyo. La noche antes *yo lo vi escribiendo en ese cuaderno*, cuando entré a preparar la cama. Sin saber lo que hacía, lo cogí, me lo guardé, sin decir nada a la jefa de piso.

JUANA._Pero ¿y qué dice ese libro?

PEPA._Sabe usted, está escrito de su puño y letra todo. Pero ahí viene *lo raro*. Es que *yo no lo puedo leer*. Lo abro, echo la vista encima y *se me nublan los ojos* y no sé lo que veo. Me da mucho susto, porque me ha pasado tres veces, y ya me creo que es como un *aviso del cielo* de que no es mío y no lo debo leer... ¿verdad? (*IT*, p. 99) (Cursivas, nuestras.)

Los parlamentos sugieren la intervención de la casualidad para hacer llegar el *objeto* a las manos de Pepa; además dicho *objeto* posee “efectos mágicos”: después de tres intentos Pepa no pudo leerlo, debido a que ciertas “fuerzas enigmáticas” lo impidieron. Es decir, la destinataria de los designios del *sino* es Marú y nadie más. La *clave* del *cuaderno* será descifrada sólo por ella; y únicamente así podrá alcanzar su objetivo.

Los indicios determinan a Marú como un ser que lleva sus propósitos hasta las últimas consecuencias: ha prolongado la búsqueda del *tesoro* durante diez años. De este hecho concluimos que nada podrá interferir en sus planes; el punto es que ello implica trasponer el umbral y acceder a otra dimensión.

Hemos encontrado en *La isla del tesoro* otro elemento derivado del cuento; se trata de las fantasías y juegos de origen animista, cuyo significado es “el retorno de lo semejante [que] se deriva de la vida psíquica infantil (...) inconsciente”, y que consiste en repetir actos mecánicos _como relacionar nombres numerales con eventos de cualquier naturaleza_. Estas manifestaciones son tendencias supersticiosas derivadas de la mente del niño, “dominada por un automatismo o impulso de reiteración (repetición compulsiva)”²⁸ En la comedia se encuentran varios ejemplos:

MARÚ._Entonces esta es mi última habitación de soltera (...) ¿Qué número tiene? Bah, 1.605. ¡La primera parte del “Quijote”! ¡Qué desilusión! (...) Y el número de teléfono (...) 1648. ¡La paz de Westfalia! Decididamente, no hemos tenido *suerte* mamá.

DOÑA TULA._Vamos, hija, vamos. ¿Quieres que nos cambiemos de hotel a ver si los *hados* te son más propicios? Verdaderamente no debías casarte... (IT, p. 102)

MARÚ._(Al teléfono. Busca en la lista.) A ver... diario “El Nacional”. Magnifico, 1602, la fecha de *Hamlet*. ¿Haló? Sección de anuncios. Sí, sí. (IT, p. 120)

MARÚ._”...cada cónyuge saca un papelito con los ojos cerrados, por supuesto, del montón, que habrá sido depositado la *noche* anterior en un receptáculo y puesto al *balcón* para que los *dioses nocturnos* puedan deliberar sobre nuestro *destino*. (IT, p. 108) (Cursivas nuestras.)

Marú muestra su confianza en la magia cuando coloca las opciones de *rutas* de viaje, por la *noche*, en la *ventana*, para que

²⁸ Sigmund, Freud, “CIX Lo siniestro” en *Obras completas*, v.d.

los *dioses nocturnos* decidan su destino. En sentido poético así será; su llegada al hotel provocará un giro inesperado a su vida.

Consideramos sin embargo que el indicio animista más acentuado está en la protagonista; éste deriva de su carácter narcisista y se manifiesta a través de la sobrevaloración de sus ideas *_proyectos_*.²⁹ El siguiente es un ejemplo de tal conducta:

MARÚ._ Pues ahí esta el problema, que mi novio me sigue. *Hará lo que yo quiera.* (...) Severino *me admira...* No, no estoy fuera de juicio; loca, loca de alegría. No nos casamos, y *ya he encontrado a mi novio*, al mío, al único...

DOÑA TULA._ Hija, por Dios, loca tú, bueno, pero no me enloquezcas a mí. ¿Novio, el único, quién?

MARÚ._ (Blandiendo el cuaderno.) Míralo, míralo. El tesoro. ¡Y tú que decías que eran disparates mis buscas por todas partes!

DOÑA TULA._ Pero eso es un cuaderno. ¿Y el novio?

MARÚ._ *Ese te lo presentaré muy pronto.* (IT, pp. 110, 119-120) (Cursivas, nuestras.)

Marú da por hecho que Severino se sujetará a sus deseos y que el desconocido querrá ser *su novio sustituto*, sin siquiera conocerla ni saber si él desea una relación con ella.

Un animismo menor se encuentra en el simbolismo animal que encontramos en el siguiente parlamento: “Marú._ (*Hablando por teléfono.*) Aquí habla la constelación del Cisne. No, toda la constelación, no. La segunda estrella, Albíreo, la de la curva del cuello.” (IT, pp. 103-104)

²⁹ Sigmund Freud, “LXXXVII Introducción al narcisismo” en *Obras completas*, v.d.

Albíreo es la tercera estrella más brillante de la constelación del Cisne. Aunque a simple vista parece una sola estrella, el telescopio revela que es binaria; además, es paradigma de estrellas contrastantes _una azul y otra amarilla_.³⁰ Albíreo podría aludir a la pareja Marú-Severino, que por engaño visual parecen uno, pero que la realidad muestra separados, distintos y muy distantes, como las estrellas.

Los orígenes del simbolismo animal se relacionan con el totemismo y con la zoolatría: “el animal representa la psique no humana, lo infrahumano instintivo, así como el lado psíquico inconsciente”.³¹ Se observa que la protagonista cae en estos “juegos” en los precisos momentos en que afloran sus fantasías, que como se sabe, proceden del inconsciente.

Existen diversas interpretaciones simbólicas de la figura del cisne, las cuales apoyan la hipótesis de que el monólogo de Marú posee un trasfondo sexual. Freud asegura que el amor es “la expresión de la tendencia sexual total”³² y a Marú la alienta justamente la búsqueda del amor.

Otro signo que nos proporciona datos interesantes para nuestro trabajo es el *cielo* sin nubes mencionado en la acotación inicial; éste alude de manera oblicua el color *azul*, el color de los

³⁰ <http://www.astro.uiuc.edu/~kaler/sow/albireo.html>, 7 de junio de 2007.

³¹ Jean, Chevalier, *Op. cit.*, pp. 102-105/ Juan Eduardo Cirlot, *Op. cit.*, pp. 69-73.

³² Sigmund, Freud, “LXXXIX Los instintos y sus destinos” en *Obras completas*, v.d.

sueños, la serenidad, lo ideal y la inmortalidad,³³ y de los clichés: *príncipe azul*, *_hombre perfecto_* y *sangre azul* *_linaje, nobleza y riqueza_*; atributos sugeridos para el personaje innominado: “PEPA._ ¡Ay, calle, calle, señora Juana (...) ¡*Tan joven, tan guapo, tan rico!* ¡Y dicen que era *príncipe!*” (*IT*, p. 98) (Cursivas nuestras.) El *azul* simboliza lo inmaterial, lo plácido; se le asocia a temperamentos introvertidos, concentrados en la vida interior, como inferimos que son el carácter del suicida y la naturaleza del espacio en que se halla, al momento de escribir sus “Pensamientos y soliloquios de un desesperado”:

SEVERINO._ “No te encuentro. Diez años buscando. ¡Cuántas equivocaciones! Y cómo duelen. ¿Existes? Nadie me contesta. ¿Son respuestas las horas alegres, que me dicen que sí, el mar por la mañana? ¿Son respuestas las horas tristes, que me dicen que no, la selva nocturna? Y si no existieras (...) “Si la encontrara, (...) *La* propondría ese viaje de novios con que tanto he soñado. A una preferencia exquisita del corazón. Por ejemplo, a ver ángeles. Peregrinación de dos en busca de imágenes angélicas.” (*IT*, p. 113)

El apóstrofe avala la tendencia interiorista del personaje, a más de ser un elemento retórico que aporta gran lirismo al soliloquio. En contraste, las interrogaciones antitéticas permiten advertir la fuerza de su pasión.

Pasemos ahora al simbolismo de los números; el *cuatro* se localiza también en la acotación inicial; señala la hora de inicio

³³ Foto Nostra, “Psicología del color” <http://www.fotonostra.com/grafico/lenguajecolor.htm>, 20/ mayo/ 07.

de la acción; como el nombre “Severino” representa el *suelo firme*, los límites naturales y el territorio de las realizaciones tangibles. El *cuatro* es un dígito orientador, pues marca los puntos cardinales y las estaciones.³⁴ La relación entre el simbolismo del *cuatro* y la trama la encontramos en los cambios de opinión de Marú sobre su matrimonio con Severino, pues sus decisiones se rigen por la hora:

MARÚ._Pues sí que es verdad. Todos los días se me pasan en dudar si hago bien o mal. Pero me cansa tanto esto de dudar, no es mi fuerte, sabes tú, que *a media tarde ya estoy rendida y me refugio en la convicción inquebrantable de que me caso, sí.*

ROSARITO._Pues me alegro de habértelo preguntado ahora, *a las cuatro.*

MARÚ._Bueno, hoy, con eso del viaje y todo, me convencí antes. Hasta creo que me desperté convencida. (*IT*, p. 106) (Cursivas, nuestras.)

Si las *cuatro* marcan la hora de claudicar, casarse y pisar *tierra firme*, el tiempo anterior y posterior es de incertidumbre, inestabilidad y aventura. En la mitología grecorromana las *cuatro* Horas son las diosas que guardan el orden sagrado e inmutable de la naturaleza. Son hermanas del Destino y de las Moiras y todos en conjunto simbolizan la *temporalidad*; la tercera Moira es Átropos, la muerte,³⁵ se ubica antes del *cuatro*; de esta

³⁴ Jean, Chevalier, *Op. cit.*, pp. 380-384/ Juan Eduardo Cirlot, *Op. cit.*, p. 336

³⁵ Sigmund Freud, “LXXVI El tema de la elección de un cofrecillo”, en *Obras completas*, v.d.

interpolación deducimos que si el personaje “evade” las *cuatro* morirá, pero será para renacer al amor verdadero.

El título de *La isla del tesoro* es otro elemento paratextual que contiene signos importantes sobre la estructura y el significado de la comedia. Es un homónimo de la novela desde tiempo atrás clásica de L.R. Stevenson, la cual se ha leído tradicionalmente como literatura para niños. De este hecho inferimos que la condición infantil es un elemento de gran trascendencia como fuente de inspiración para esta creación fantástico-poética. Recordemos que el valor de la fantasía para el escritor equivale al valor del juego para el niño; ambos pretenden crear mundos propios para enmendar la realidad insatisfactoria del mundo vulgar.³⁶ Salinas logra esta pretensión; no obstante que la obra no tiene un final feliz: “en el [plano] de la realidad trascendida y trascendente, la ‘felicidad misteriosa’ de la protagonista es totalmente auténtica”³⁷

En *La realidad y el poeta* Salinas externa su pensamiento sobre el valor real y verdadero de todo lo pensado, lo dicho y lo planeado en el mundo poético; en su opinión es éste el único esencial.

³⁶ Sigmund Freud, “XXXV, El poeta y los sueños diurnos” en *Obras completas*, v.d.

³⁷ Pilar, Moraleda, *El teatro de Pedro Salinas.*, Madrid, Pegaso, 1985, p. 49.

III. SIMILITUDES ENTRE LA ISLA DEL TESORO Y EL CUENTO MARAVILLOSO

La analogía de algunos elementos de *La isla del tesoro* con el cuento maravilloso responde a dos motivaciones de carácter autoral. El dramaturgo utiliza la fantasía poética para reevaluar la calidad espiritual del ser humano, amenazada por el utilitarismo y el servilismo materialista. En segunda instancia existe un interés por rescatar el teatro de la vulgaridad, del abandono y del comercialismo de la expresión dramática de su época.

El hombre moderno se jacta de haber superado la superstición, cuando lo único que ha hecho es sustituir sus antiguas creencias por otras más inicuas. En la siguiente frase Jung sintetiza las fisuras de la ideología moderna: “los más grandes deseos del corazón humano [no] se sacian con una cuenta bancaria.”³⁸

Nuestro interés en estudiar la obra desde la perspectiva del cuento, tiene el propósito de justificar la escasa solidez dramática que exhibe y valorarla como parte de la expresión poética total de un espléndido autor, cuya dramaturgia se ha considerado de renovación o “de experimentación”.³⁹

³⁸ C. G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt, Biblioteca Universal Contemporánea, 1964, p. 101.

³⁹ Cesar, Oliva, “El teatro de la Generación del 27” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 514-515, abril-mayo de 1993, p. 100.

Pedro Salinas se interesó en renovar el teatro español igual que varios poetas de su generación; sigue el ejemplo de autores como García Lorca, Miguel Hernández o Rafael Alberti y se sitúa entre los dramaturgos “de la zona puramente literaria, la zona de las letras puras”.⁴⁰

Consideramos conveniente incluir esta breve introducción, porque en opinión nuestra el valor artístico de la dramaturgia saliniana se encuentra no en el signo teatral sino en los temas. Éstos han sido objeto de reflexión del hombre a lo largo de su historia y se remontan a sus orígenes.

Holland habla sobre el asunto en una investigación sobre la tragedia shakespeareana:

Bajo la superficie formada y ordenada de las obras de arte, hallamos [las] mismas *normas infantiles* (...) el dramaturgo excava los terrores y el *caos de la infancia...*. (...) así, a través de la catarsis domina los temores de la niñez y de la piedad adulta, los reordena y vuelve a comprender en la coherencia del arte.⁴¹ (Cursivas, nuestras.)

Cuando el niño se hace adulto se resiste de forma natural a abandonar su paraíso, que aunque caótico, le permite cumplir sus deseos, comúnmente a través de sus juegos. Sin embargo, el adulto sabe que tal salida le está vedada, por lo que debe buscar una alternativa: sus fantasías.

⁴⁰ Pilar, Moraleda, “La vocación dramática de Pedro Salinas”, en *Ínsula*, No. 540, p. 22.

⁴¹ Norman Holland, “La tragedia Shakespeareana y las tres vías de la crítica psicoanalítica”, en *Psicoanálisis y Literatura*, México, FCE, 1973, pp. 310-311.

J. Skinner señala que los escritores utilizan el recurso de combinar actitudes adultas e infantiles con el fin de contrastar, que mientras el niño es capaz de cumplir sus deseos por medio de la magia, el adulto nunca deja de considerarla tabú.⁴²

La ficción permite realizar cualquier aspiración, y entre los más grandes deseos del hombre, y por tanto del poeta, se encuentra la invulnerabilidad, la supremacía del Yo, punto medular del cuento maravilloso.⁴³

Por este motivo, la historia comienza frecuentemente “con el deseo de poseer algo (...) El héroe debe realizar un viaje para obtener ese algo.”⁴⁴ Marú anhela hallar el amor ideal y la pareja perfecta; para cumplir su sueño, la heroína ha viajado bastantes años en busca del *objeto mágico* que la conduzca a la meta.

Como sucedería en el cuento, la protagonista tropieza con *la maga* _Pepa_ que le ofrece un *don encantado* _cuaderno_ que la ayudará a localizar el *objeto* de su búsqueda: su *príncipe azul* _personaje innominado.⁴⁵

El viaje de Marú, tras diez años de recorrer el mundo _bosque_ termina en la *cabaña del bosque* _habitación 1,605 del hotel Ritz_. Los detalles de la primera etapa del viaje se

⁴² John Skinner, “Lewis Carroll en el país de las maravillas” en *Literatura y Psicoanálisis*, Trad. Juan José Utrilla, México, FCE, 1937, p. 315.

⁴³ Sigmund Freud, “XXXV El poeta y los sueños diurnos”, en *Obras completas*, v.d.

⁴⁴ Vladimir Propp, *Raíces históricas del cuento*, 2ª Ed., México, Colofón, 1989, p. 8.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 8, 119, 226.

omiten en la comedia, igual que sucede en el cuento. La segunda etapa describe la llegada a la *cabaña*, que es la antesala del *reino de los muertos*; la parte terminal del recorrido se lleva a cabo en *un instante*.⁴⁶ El reino de los muertos en la comedia está representado por el *canal*, y el tiempo en el que se accede a éste alude al instante de la *muerte-suicidio*. El *reino lejano o de los muertos* puede ubicarse en varios sitios: en una isla, entre montes, bajo la tierra o *bajo el agua*. La elección depende del origen y formación del autor, pues el mundo natural de cada uno de ellos cambia, y asimismo “cambia también ‘el otro mundo’.” En otras palabras, la representación fabulística se relaciona con la historicidad.⁴⁷

Entre las funciones de la *maga* o donante está también dirigir la acción a una nueva fase; la heroína llega junto a ella para *interrogarla y recibir el don encantado* por medio del cual podrá acceder al *otro mundo*:

MARÚ._ ¿No es verdad que hasta hace muy poco ha estado viviendo en este cuarto un señor joven, muy guapo, que miraba por la *ventana* y escribía en este *cuaderno*?

PEPA._ Sí, señorita, es verdad. ¿Cómo lo sabe usted? Yo no sé cómo se llamaba... Dicen que era *Príncipe*. (Sic) (IT, p. 11) (Cursivas, nuestras.)

⁴⁶ *Ibidem*, p. 46.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 338-340, 345, 355.

A pesar de la instrucción de los directivos del hotel, que obligaba a Pepa a callar los sucesos de la habitación 1,605, Marú sabe inducirla a decir la verdad. Pepa es una *maga*, su función es *conectar el mundo de los vivos con el reino de los muertos*, para que la heroína pueda continuar el viaje,⁴⁸ y Marú, quien desempeña éste papel, debe desplegar todo su ingenio para lograr su cometido.

Pepa y la maga comparten otro rasgo: el desconocimiento de la vida conyugal, que confirmamos por la pregunta formulada por Juana a su compañera de trabajo: “Dios mío, cuándo se te quitará tanta novelería. Por supuesto cuando te cases y tengas hijos...” (*IT*, p. 100)

El cuento de hadas “refleja en esencia las representaciones de la muerte”, a través de la recreación de los ritos iniciáticos, en los que se extrae “el alma” del héroe, quien está obligado a llegar a las puertas del reino de la muerte, para ser introducido en la comunidad, y capacitado para el matrimonio _poco más o menos lo que ocurre con nuestra protagonista_; durante el rito, el “niño moría y resucitaba como un hombre nuevo”, lo que significa que su muerte era temporal.⁴⁹

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 51-52.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 8, 53, 55-56, 75.

El tema de la muerte es bastante común en la literatura; y su presencia puede resultar más o menos siniestra. Este carácter procede de las expresiones animistas (*Vid supra*, págs. 28-29) _realización de deseos, fuerzas secretas, omnipotencia del pensamiento, animación de lo inanimado_, las cuales son efectos usuales en el cuento.⁵⁰

En la comedia *La isla del tesoro* la muerte aparece en forma de fallecimiento “temporal”, pues posibilita el retorno del desaparecido como ente vivo y al mismo tiempo justifica su final abierto. La solución proyectada no resulta disonante o inverosímil; el cadáver del *príncipe* nunca fue encontrado lo que impide afirmar de manera categórica su muerte “definitiva”.

El ritual de iniciación se celebra en la *cabaña* o zaguán del *reino de los muertos*; en ocasiones ésta es zoomorfa y “sus fauces esta[n] representadas por la puerta...”, que es la custodia del reino; el héroe sólo puede trasponerla usando un conjuro mágico, pues ofrece gran resistencia.⁵¹ La puerta es el paso primero y principal a otra casa, patria, mundo; el paso entre la necesidad y el tesoro, entre la vida y la muerte;⁵² este último es el binomio asociado con las fijaciones de la heroína; hemos visto antes sus momentos de vacilación, (*Vid supra*, pág. 32) quizá a

⁵⁰ Sigmund Freud, “CIX Lo siniestro” en *Obras Completas*, v.d.

⁵¹ Vladimir Propp, *Op. cit.* pp. 56, 65-66.

⁵² Jean, Chevalier, *Op. cit.* pp. 855-858, 1055/ Juan Eduardo Cirlot, *Op. cit.* pp. 379, 462.

eso se debe su rechazo por las puertas _a manera inconsciente de defensa_ y su preferencia por las ventanas, ya que éstas simbolizan la receptividad de las aportaciones celestiales sin necesidad de pasar por las pruebas iniciáticas.

Como heroína de cuento maravilloso, Marú debe reconocer y rechazar al falso héroe: Severino, el suplantador incapaz de superar las pruebas que la “princesa” le impone.⁵³

En la obra de Salinas el matrimonio de los protagonistas sufre una inversión. Mientras que en el cuento el héroe se casa con la segunda mujer que encuentra _la princesa_, una vez que ha olvidado a su primera mujer”,⁵⁴ en *La isla del tesoro* es Severino el que ocupa el lugar de “primera mujer”, es, por así decirlo, el falso príncipe; al innominado corresponde el lugar de la princesa, que espera a ser rescatada por el héroe-heroína. Esta transferencia no es extraña en modo alguno, la transposición o disfraz de los motivos originales es una práctica común en los sueños y las fantasías.

En cuanto a la presencia animista, mágica y supersticiosa compartida por nuestra obra con el cuento, se presenta un ejemplo adicional:

⁵³ Vladimir, Propp, *Ibidem*, p. 368.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 151.

MARÚ._ No, y no, y no. Me sulfura la palabrita. ¡Única! Suena a fenómeno de feria o a genio de la raza, o a... Tú sabes lo que quiere decir *única*, ¿verdad? *Sola, sola*. Y llamarme *única* es confinarme de por vida a la soltería... Si eres *única*, ¿con quién te vas a casar? *Yo quiero casarme* con un hombre, como yo, o muy parecido. Yo busco mi *pareja*...Pero, hija mía, si yo soy *única* no tengo pareja posible. Tendría que dar con mi equivalente del otro sexo, *el único* (...) Por eso no me he casado antes... "(IT, p. 110) (Cursivas, nuestras.)

Uno en compañía forma la pareja, el matrimonio, fin último tanto del cuento maravilloso como de esta comedia.

La pareja se relaciona con el número *once* que simboliza la reunión de los *únicos* y la transición. El *once* sin embargo, tiene matices adversos. Encarna la desmesura, pues duplicar el número de la perfección es un acto de soberbia que lo torna peligroso. Sorprende su equivalencia con nociones como conflicto y martirio,⁵⁵ que para Marú está por comenzar. Al enterarse de la existencia del propietario del diario, cree haber encontrado a su pareja, a la que decide localizar a través de un anuncio que coloca en el diario de la ciudad:

MARÚ._ ¿A qué hora saldrán aquí los periódicos? Yo creo que a las ocho, como en todas partes. Y él, ¿a qué hora se levantará? Supongamos que a las nueve... No, no, es muy temprano. Bueno, las diez. Y todo el mundo lee el periódico en cuánto se levanta. Es decir (Contando con los dedos, muy ostensiblemente.), que lo habrá leído a las diez y media y a las *once*... ¡Eso es, *las once, las once!* *El número de los dos unos. La pareja. Los dos únicos. A las once*... (Cara extática, sonriendo, mirando a la ventana.) "(IT, p. 120-121) (Cursivas, nuestras.)

⁵⁵ Jean, Chevalier, *Op. Cit.*, p. 779 y Juan Eduardo Cirlot, *Op. Cit.*, p. 337.

Como resultado de la omnipotencia de sus ideas, la protagonista da por hecho primero el encuentro y más tarde la relación con el innominado. Ella ignora que el personaje ha muerto; aunque Pepa y Juana dan cuenta del acto suicida:

JUANA._ La verdad es que el pobrecito, que *Gloria haya*, si es que Dios perdona esas acciones, se hacía querer.

PEPA._ (...) ¿es verdad eso que dicen de que *no le encuentran*?

JUANA._ ¿Cómo que no le encuentran?

PEPA._ Vamos..., *el cuerpo*... Yo he oído que han buscado por todo el canal Mayor y no...

JUANA.— Es que con la altura de esta ventana, ¡figúrate tú! Se habrá ido bien al fondo. “(IT, p. 98) (Cursivas, nuestras.)

El suicidio del innominado podría explicarse como resultado de la melancolía, pues este sentimiento justifica el deseo del yo de atentar contra su integridad física.⁵⁶ Su diario deja entrever algunos rasgos de carácter, en los que se advierte una personalidad intimista y melancólica, que puede ser coadyuvante del impulso suicida. El hombre se lanzó al canal, lo que significa que habría muerto por ahogamiento. El agua es principio y fin de todo, simboliza el inconsciente informe, dinámico, insondable y misterioso. La inmersión es a un tiempo disolución y potencial de vida. El agua significa vida terrestre, no metafísica, lo que

⁵⁶ Sigmund Freud, “XCIII Duelo y melancolía”, en *Obras completas*, v.d.

confiere viabilidad al renacimiento del “príncipe encantado”.⁵⁷ El agua es humedad y simboliza asimismo el claustro materno, la vuelta al origen, el paraíso perdido, el estado perfecto. La forma de muerte del iniciado no tiene importancia, asevera Propp, lo trascendental es que resucitará y tendrá poderes mágicos.⁵⁸

Sobre el punto precedente debemos aclarar que se trata de una nueva inversión de papeles; el rol del iniciado no correspondería al innominado si no a la heroína; pero si asumimos que estamos ante la probable reunión de los “dos únicos” que formarán la pareja perfecta, es natural que ocurra una afectación especular: lo que suceda al uno afecta al otro, pues se trata de una sola persona.

El innominado se encuentra en una situación de indefinición espacial que permite diversas interpretaciones, pero impide asegurar alguna. Lo que se puede probar es que su desaparición equivale a un desplazamiento dimensional. En el cuento, el héroe debe pasar al infierno, subir al cielo y volver al reino de los vivos,⁵⁹ pero la ubicación de nuestro personaje es incierta y cualquier deducción acerca de su fin se reduce a meras conjeturas.

⁵⁷ Juan Eduardo Cirlot, *Op. cit.*, pp. 68-71.

⁵⁸ Vladimir Propp, *Op. cit.*, p. 69.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 103.

La conclusión de la obra no es imprevista; las camareras revelan en las primeras líneas el suicidio sucedido en la habitación 1605; dan a conocer la existencia del tesoro y la relación del *objeto mágico* con el occiso. Pero no se trata del final típico de la comedia rosa. De acuerdo con los cánones se esperarían un planteamiento y un final distintos. En la comedia el orden cósmico tiende a conceder el deseo del héroe, lo que no sucede íntegramente en este caso.⁶⁰

Consideramos que el final abierto de *La isla del tesoro* significa, con respecto al cuento maravilloso, que la acción se detiene justo antes de que la heroína acceda a la *mayor inocencia*,⁶¹ al nuevo espacio -el reino de los muertos.

Las coincidencias entre *La isla del tesoro* y la estructura del cuento maravilloso no son casuales desde luego; se ha observado la tendencia autoral de mezclar elementos infantiles en situaciones de adultos, lo que por otro lado no es una práctica original; otros varios autores han recurrido a esta estrategia. En el hombre existe la inclinación innata a fabular, pero también es hábito natural “ocultar”, o al menos “disfrazar” los contenidos verdaderos de sus fantasías; el investigador se ve precisado a indagar los motivos subyacentes en la obra y mostrar las

⁶⁰ Norman Holland, *Op. Cit.*, pp. 312-313.

⁶¹ John, Skinner, *Op. cit.*, p. 336.

múltiples relaciones que se establecen en distintos niveles textuales.

La motivación del autor puede ser el conocimiento cada vez mayor de la realidad psicológica, que le permite condensar, desplazar y realizar elaboraciones secundarias conscientes en su obra poética.⁶²

Entre estos autores se cita al propio R. L. Stevenson y a Lewis Carroll; este último revela haber sido un niño: “serio, tranquilo y reservado”; que “inventaba juegos, cuentos, historias y actos de magia.”⁶³ Salinas se expresa análogamente:

Yo de niño he sido un niño triste, delicaducho, pálido. Muy encerrado en casa. El *balcón* era mi escape al mundo. Por él *miraba la vida*. Pero a ratos, cansado de mirar la vida, echaba el aliento sobre el cristal del balcón, y en la superficie empañada escribía con el dedo *otra vida, letras, signos, muñecos, mi otra vida de niño*.⁶⁴ (Cursivas, nuestras.)

En opinión de Skinner la práctica de juegos solitarios retrata al niño aislado, que necesita crear mundos y seres imaginarios para atenuar su soledad.⁶⁵ Freud afirma que la fantasía del poeta es equivalente al juego del niño, que ambos pretenden crear mundos propios al realizar tal actividad. Sin embargo, el poeta enmienda la realidad insatisfactoria del mundo vulgar a través de

⁶² Hendrik M. Ruitenbeek, *Psicoanálisis y literatura*, México, FCE, 1973, pp. 9-18.

⁶³ John Skinner, *Op. cit.*, p. 317.

⁶⁴ Pedro Salinas, *Cartas a Katherine Whitmore (1932-1947)*, Enric Bou, (ed.), Barcelona, Tusquets, 2002, p. 152.

⁶⁵ John Skinner, *Op. cit.*, p. 310.

la ficción, de esa manera evita afrentarse a sus fantasías y deseos más íntimos.⁶⁶

En la dramaturgia saliniana se advierten reminiscencias infantiles, debidas al vínculo que tienen con la inocencia; el candor infantil a su vez es un estado muy próximo a la esencialidad y pureza del ser, la cual representa la *muerte*.⁶⁷ ¿No es acaso la muerte una de las propuestas del final abierto de *La isla del tesoro*?

Ciplijauskaite opina que la protagonista se verá precisada a incorporarse a la realidad, como Rosaura en *La cabeza de Medusa*, que “se había casado con un “artista puro” para compartir su existencia edénica en una isla”, pero de quien se separa para volver “a la ciudad en busca de la realidad.”⁶⁸

Sin embargo, ni las condiciones de *La isla del tesoro* y *La cabeza de Medusa*, ni la personalidad de Marú y Rosaura permiten pronosticar un final semejante para la primera.

Cito nuevamente a Ciplijauskaite: Marú, “entregada al mundo del ensueño (...) renuncia al novio de “carne y hueso” (...) porque cree haber descubierto por fin al verdadero”, pero tarde o temprano reflexionará acerca de su responsabilidad de mantener

⁶⁶ Sigmund Freud, “XXXV, El poeta y los sueños diurnos” en *Obras completas*, v.d.

⁶⁷ John Skinner, *Op. Cit.*, p. 336.

⁶⁸ Biruté Ciplijauskaite, “Pedro Salinas: conciencia y responsabilidad” en *Sin Nombre*, Año II, Vol. II, Núm. 1, 1971, p. 37.

el equilibrio entre lo espiritual y lo material, entre la realidad y el sueño;⁶⁹ parecer sin embargo que esta crítica no considera la concepción saliniana sobre el mundo poético, único real y verdadero para el dramaturgo (*Vid supra*, pág. 12.)

La comedia, dice Campbell, se acepta como sátira, diversión y medio de evasión, aunque el cuento de hadas no se pueda tomar en serio por pertenecer a la “tierra del nunca jamás” _infancia_, en la que aún no se manifiesta la terrible realidad. Para este autor, el final feliz del cuento de hadas no debe significar una contradicción, sino la trascendencia de la tragedia universal del hombre.⁷⁰ Tal explicación psicológica basada en el análisis del mito justifica la ideología saliniana, que apuesta por el predominio de la vida espiritual, a la que considera la “verdadera realidad”.

Según del Río, en *La isla de tesoro* se repite el tema central de gran parte de la obra saliniana “la búsqueda de la realidad esencial que se oculta tras la apariencial”.⁷¹

Y es esta búsqueda, en efecto, la que da valor a los textos dramáticos de Pedro Salinas, por encima de las posibles deficiencias teatrales.

⁶⁹ *Ídem.*

⁷⁰ Joseph, Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 2001, p. 33.

⁷¹ Citado por Pilar Moraleda, en “La vocación dramática de Pedro Salinas”, en *Ínsula*, núm. 540, dic., 1991, p. 23.

En este sentido se ha señalado que la crítica no ha sido favorable para la dramaturgia saliniana, aunque también es cierto que coincide en que no ha sido valorada con justeza:

La obra dramática de Pedro Salinas se nos presenta con una serie de indiscutibles limitaciones (...) ello supone, (...) que su «experiencia de dramaturgo» se nos aparezca, sin entenderlo como algo peyorativo, (...) sin embargo, se ha insistido menos en la exacta inserción de este teatro en el conjunto de su poética y del contexto histórico y cultural en que se desarrolló.⁷²

En opinión de Ruiz Ramón, la experiencia teatral de Salinas es de “gabinete”: comienza su dramaturgia muy tarde, fuera de España, desconectado del teatro, carente de experiencia contextual, sin público, sin actores, sin representaciones ni montajes. Ruiz atribuye a estas circunstancias el hecho de que Salinas no haya tomado conciencia de la “materialidad” del teatro.⁷³ El propio Salinas lamenta no haber podido presenciar la escenificación de sus obras:

Mi teatro no es una pura ilusión de mi deseo de hacer teatro. Y ahora me doy cuenta del daño que me ha hecho el no poderlas ver antes: quizá eso hubiera decidido un rumbo en lo que escribo, en un sentido o en otro.⁷⁴

⁷² José Ramón López, *El teatro de Pedro Salinas, los límites de la aventura*, en Manuel Aznar Soler (editor), *El exilio literario español de 1939*. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995), Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees/GEXEL, en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/9161641656683941/p0000008.html>, 7 de junio de 2007, p. 258.

⁷³ Francisco Ruiz Ramón, “Contexto y cronología del teatro de Pedro Salinas” en *Pedro Salinas. Estudios sobre su praxis y teoría de la escritura*, en Ciriaco Morón Arroyo y Manuel Revuelta Sañudo (editores), Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1992, pp. 177, 197.

⁷⁴ Pedro Salinas/ Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, Andrés Soria Olmedo (ed.), Barcelona, Tusquets, 1992, pp. 253-254.

No obstante pequeñas y grandes vacilaciones: “¡Suponiendo que sea teatro, lo que resulta!” es indudable el entusiasmo del autor: “Me divierte una enormidad esto de escribir teatro.”⁷⁵

Nos quedamos con sus palabras porque ellas sintetizan magistralmente lo que hemos tratado de explicar a lo largo de nuestro trabajo: la obra de Salinas es el mejor intento del autor por ofrecer un producto que sólo unos pocos podrían entender y valorar. Eso no demerita su valor literario aun cuando no haya podido competir con el teatro comercial de la época.

⁷⁵ *Ibidem.*, p. 320.

RAFAEL ALBERTI Y SU VERSIÓN DEL PARAÍSO

Hacia la tercera década del siglo XX surge el interés de algunos escritores por el auto sacramental, género típicamente áureo. Algunos poetas de la generación del '27 crearon piezas inspiradas en los autos tradicionales: Azorín, Miguel Hernández, Pedro Salinas y Rafael Alberti.

El hombre deshabitado (Auto en un prólogo, un acto y un epílogo), escrito por Alberti en 1930, y estrenado en el teatro de la Zarzuela de Madrid, en 1931, es una muestra de esta tendencia.

Al parecer la inclinación por el auto sacramental surge a la par del intento de reivindicación de la poesía culterana, pues como sabemos, el gusto de los poetas de la generación por la literatura de los Siglos de Oro promueve la reunión conmemorativa del tricentenario de la muerte de Góngora.

Sin embargo, en la decisión de crear autos sacramentales no sólo influye el agrado por la tradición, sino que ésta es fortalecida por el entorno vital de los autores. Alberti, por ejemplo, confiesa un grave desprecio por la sociedad timorata de su tiempo, que obedecía mandamientos morales de un mundo lleno de prohibiciones y vicios. Por otra parte, la familia Alberti fue católica “hasta la más estrafalaria locura y la más violenta

tiranía”, según palabras de Fisher, situación que aunada a la educación del dramaturgo en colegios jesuitas, forjará un hombre “saturado de padrenuestros” en busca de respuestas teológicas de orden moral.

Por lo anterior, la primera etapa de nuestro análisis está enfocada en elucidar la relación que existe entre el auto sacramental tradicional y la obra que nos ocupa.

Intentamos una lectura vertical, extrayendo del texto inferencias propias sobre los signos kinéticos, proxémicos y paralingüísticos que se vislumbran, pues no fue posible presenciar puesta en escena alguna.

La investigación se fundamenta en conceptos de diversos especialistas en simbología, mitología, folclor e historias de origen bíblico.

En *El hombre deshabitado* se presentan escenas que dramatizan el comportamiento del ser humano, quien colocado en el mundo por un singular demiurgo, queda a merced de sus inclinaciones. El drama va más allá, pues cuestiona abiertamente el proceder del creador. Según las declaraciones del autor, su texto es un “auto sin sacramento”, una obra subversiva sobre las doctrinas de la Iglesia.

El hombre deshabitado recrea argumentos procedentes del *Génesis* y tiene un propósito adoctrinador, -aunque su intención

sea distinta- que nos obliga a analizar la estructura de la obra desde la perspectiva de algunos estudiosos de auto sacramental.

Una vez que determinamos el género del *El hombre deshabitado*, examinamos los trabajos de Campbell, Frazer, Gaster, Rahner y Freud, acerca la utilización de los mitos y las historias bíblicas observadas en el texto, con objeto de formular nuestra interpretación sobre el componente esencial de la obra, con base en el método psicológico _propósito final de esta segunda parte de trabajo.

I. EL AUTO SACRAMENTAL Y EL HOMBRE DESHABITADO.

1. Coincidencias estructurales.

A partir de la afirmación de Rafael Alberti, en el sentido de que *El hombre deshabitado* es un “auto sin sacramento”, sin más pretensión que la respuesta individualizada del espectador, se hace obligado detenerse en la posible filiación genológica de la obra albertiana con el auto tradicional.⁷⁶

De acuerdo con Prado, la obra es un auto sacramental con antecedentes en Calderón y Gil Vicente, que sirve de fundamento a una obra vanguardista; Rodríguez Fisher afirma que es “un

⁷⁶Benjamín Prado, “Rafael Alberti, entre el clavel y la espada” en *Rafael Alberti. Premio de literatura en lengua castellana Miguel de Cervantes 1983*, Barcelona, Anthropos, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Centro de las Letras Españolas, 1989, p. 87.

auto de la creación del mundo”.⁷⁷ Para el autor se trata de “un auto sacramental que procede del *Génesis*, y que puede tener ecos de Calderón”, pero que tiene una intención y un resultado muy distintos.⁷⁸ En opinión nuestra, el drama tiene la estructura de un auto, pero no sacramental, pues evade el sacramento, no trata el asunto como sagrado, no sirve a usos sagrados ni demuestra respeto por las cosas sagradas a las que alude.

El tema de *El hombre deshabitado* así como su estructura externa muestran varios puntos de coincidencia con el auto sacramental; el primer ejemplo está en el prólogo, el cual desempeña la función que solía tener la “loa” en los autos clásicos:

La loa en España al principio fue una especie de introducción a cualquier pieza dramática (...) Su empleo en el teatro religioso se extendió al secular y llegó a ser un complemento indispensable (...) En ocasiones adoptaba la estructura general del drama que introducía. Otras era una pieza corta, de tema paralelo al del asunto principal.⁷⁹ (Traducción nuestra.)

Con respecto a los personajes, Correa afirma que la Virgen y los arcángeles eran parte importante de la loa porque representaban las fuerzas sobrenaturales y divinas opuestas al diablo. En *El hombre deshabitado* aparece un figura cuya función consiste en

⁷⁷ Ana Rodríguez Fisher, “Travesías de Rafael Alberti” en *Rafael Alberti. Premio de literatura en lengua castellana Miguel de Cervantes 1983*, Barcelona, Anthropos, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Centro de las Letras Españolas, 1989, p. 46.

⁷⁸ *Ídem.*

⁷⁹ Gustavo Correa y Calvin Cannon, *La loa en Guatemala. Contribución al estudio del teatro popular hispanoamericano*, New Orleans, Middle American Research Institute, 1985, pp. 11-12.

crear el género humano, que esperaríamos representase las fuerzas del bien; no obstante, el Vigilante Nocturno (el creador) es un protagonista híbrido en el que caben las fuerzas del bien y del mal, lo cual implica una ambivalencia que lo priva de la dignidad que debería serle inherente.

El Caballero simboliza la creación, y en teoría es objeto del amor del Vigilante, pero si hemos de dar crédito a las palabras del primero, sólo es un instrumento para satisfacer los caprichos y maldad de su creador.

Los Cinco Sentidos y la Tentación son también figuras alegóricas que comparten tal cualidad con los personajes del auto sacramental; a través de ellos el autor dramatiza conceptos teológicos como la trasgresión voluntaria de la ley de Dios, o la creación del hombre; de forma implícita presenta su ideología sobre la religión.

En cuanto al tema del auto sacramental, Arellano afirma que “en el auto calderoniano (...) los argumentos no estarán sacados de historias divinas solamente, sino que procederán de una variedad enorme de fuentes.”⁸⁰ Desde esta perspectiva el argumento de *El hombre deshabitado* no sería objeción para clasificarlo como tal; nuestra réplica se debe a la forma cómo se trata el tema de la Creación y Caída del Hombre, y

⁸⁰ Ignacio Arellano y Enrique Duarte, *El auto sacramental*, Madrid, Laberinto, 2003, p. 16.

principalmente, a la figura deformada del Creador, pues aunque el ambiente en los autos tradicionales en ocasiones pudo ser lúgubre y sospechoso de mal agüero, en el auto albertiano es espeluznante y hasta demoníaco, connotaciones que lo alejan del auto sacramental.

En las obras de este género se escenifica la manera en que el ser humano ejerce su libre albedrío después de caer en pecado y perder el Paraíso; a menudo se plantea el sometimiento del hombre a sus malas inclinaciones, pero invariablemente el Creador le otorga el perdón; esto presenta Alberti en *El hombre deshabitado*, pero su dios vengativo, cruel y hasta sádico, se opone al Dios cristiano y confirma en la ficción su juicio sobre la obra: "auto sin sacramento, obra subversiva sobre las doctrinas de la Iglesia".

Encontramos sí, más de un rasgo esencial del auto sacramental en la obra: la loa introductoria, el contenido bíblico y la alegoría moral, pero quizá el aspecto más importante que comparte es la intención perlocutiva del autor, para convencer al lector de adherirse a su forma de pensar y de actuar. El auto tiene la peculiaridad de plantear en abstracto la realidad concreta, y en este sentido, el texto albertiano no es la excepción.

La idea sobre el ser humano como producto de la religión _en *El hombre deshabitado*_ justifica la necesidad de crear un nuevo culto, aunque la relación de absoluto distanciamiento entre el hombre y la divinidad presentada en la obra, hace parece inoperante tal propuesta.

El personaje presuntamente divino de Alberti trastorna e incluso destruye la moral; esto confiere a la obra un carácter profano e irreverente, que muestra la rebeldía del autor ante una religión que dejó de tener sentido, y simultáneamente, la aleja de la clasificación como auto sacramental.

II. ACERCAMIENTO ESTRUCTURAL

El texto se compone de tres partes que se desenvuelven en una misma escena: Prólogo, Acto y Epílogo, y corresponden a la introducción, desarrollo del conflicto y desenlace.

En el Prólogo se lleva a cabo la “creación del hombre” _y la mujer_ por El Vigilante Nocturno. En el Acto la pareja es “colocada” en el mundo para probar su fidelidad. El Epílogo presenta la penalización de la falta del Hombre.

La acción dramática del Prólogo se circunscribe a la creación del torpe y atónito Hombre Deshabitado, surgido de una alcantarilla, que lamenta la desolación generalizada que le rodea. El antecedente de esta aberración se halla en el esquema de la creación según Paiore, en el que los hombres emergen de la oscuridad inferior y empiezan a trabajar para elevar el cielo.⁸¹

El creador “humaniza” al Hombre al dotarlo con los sentidos y el alma. Éste los va descubriendo a través de la percepción de objetos o fenómenos relacionados; así, activa el sentido del Tacto al toque de la piel de La Muchacha, _esposa y compañera que el demiurgo le concede_. Los personajes son situados en el “paraíso terrenal”, donde deberán ser eternamente felices. Sin embargo, el espacio edénico, dual por naturaleza, está poblado

⁸¹ Citado por Joseph Campbell en *Op. Cit.*, p. 255.

de “mensajeros peligrosos”⁸² que amenazan el cometido del Hombre. Los mensajeros están personificados por las alegorías de Los Sentidos y la Tentación, cuya índole seductora no anula su oscura función: provocar que el Hombre pierda el estado de gracia; el llamado de los mensajeros, comúnmente para la vida, en este caso es para la muerte.

En la escena del Acto, El Caballero _adquiere este título tras ser dotado de alma_ será provocado por las fuerzas del mal, representadas por Los Cinco Sentidos y la Tentación. El inicio de la aventura está marcado por el acto “inocente” del Caballero, de auxiliar a la Tentación, y desemboca en el asesinato de su mujer.

Existe un supuesto cabalístico para el que toda alma está formada por un ser masculino y uno femenino, que se separan al nacer y vuelven a unirse a través del matrimonio, como sucede en la historia bíblica de Adán y Eva. Desde esta perspectiva, El Caballero asesina la mitad de sí mismo, mientras la parte femenina cobra venganza y mata la otra mitad. Estamos en el umbral de la auto-aniquilación total del yo del personaje,⁸³ quien inconforme quizá con lo que es, desea renacer a una vida y un mundo distintos.

⁸² Joseph, Campbell, *Op. cit.*, pp. 15-16.

⁸³ *Ibidem*, p. 89.

En el epílogo encontramos al Vigilante Nocturno indiferente a la desdicha del Hombre. Su actitud provoca la ira y la blasfemia de éste, y previsiblemente, una situación irreconciliable entre Dios y la Humanidad. No obstante, la vuelta del Hombre a la alcantarilla simboliza la esperanza de “renovación de la vida.”⁸⁴

En sentido psicológico la “caída” del Hombre implica el abismo metafísico, que conlleva la regresión al estado prenatal, a través del retorno a la tierra, al encierro, a la oscuridad y a la humedad del vientre materno⁸⁵. Así, El Hombre vuelve en forma siniestra al subsuelo. En este punto la mitología aparece para “suplir los símbolos que hacen avanzar el espíritu humano, a fin de contrarrestar [las] fantasías (...) que tienden a atarlo al pasado”.⁸⁶ Cuando el hombre desprecia el apoyo espiritual es incapaz de disipar las imágenes infantiles que obstaculizan su evolución; así ocurre con El Caballero, queda suspendido en el umbral del inframundo, donde deberá superar las pruebas ineludibles para aspirar al *status* de héroe. Las etapas vividas por el personaje lo colocan en un rango de antihéroe, en consonancia con los demás personajes y con el espacio

⁸⁴ *Ibidem*, p. 90.

⁸⁵ Marie, Bonaparte, “Interpretaciones psicoanalíticas de los cuentos de Edgar Allan Poe/ El pozo y el péndulo”, México, FCE, 1973, pp. 131-132.

⁸⁶ Joseph, Campbell, *Op. Cit*, p. 18.

estado en el que se desenvuelven. Para su fortuna, en el inconsciente no existe la aniquilación o la nada, lo que posibilita un retorno más amable para él.

La indefinición final abre la posibilidad, remota, pero al fin posibilidad, de una reconciliación con el creador _figura de autoridad personificada por el Vigilante_ y a la repetición del ciclo cosmogónico.⁸⁷ Pero también es posible seguir adelante sin los dioses _si con Nietzsche se cree que han muerto_, a pesar de que ello ocasione que la armonía se esfume, se deba caminar entre “espinas y cardos” y haya que ganar el pan con el sudor de la frente, como ocurre con los exiliados del Paraíso bíblico.⁸⁸

⁸⁷ *Ibidem*, p. 286.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 255.

III. PERSONAJES

1. El Hombre.

El Hombre personifica a Adán, Adam, el andrógino principal previo a la conformación del aspecto femenino. Los relatos mitológicos utilizan este símbolo para explicar el misterio de la creación, “la explosión de uno en dos y luego en multitudes.”⁸⁹

Adán representa la capacidad para conquistar el mundo; pero este Adán es un engaño, un antihéroe que no cumple con la misión de dar continuidad a la creación, porque pierde la lucha para dominar sus instintos ante la nada atractiva Tentación.

El Hombre justifica su debilidad como una secuela de la confusión que experimenta al encontrarse con la desvalida y frágil Tentación, aunque la explicación psicológica pone de manifiesto los deseos contradictorios que lo mueven: la resistencia al anhelo erótico y el intento de fugarse de la mujer real y presente.

El carácter de El Hombre está definido por su actitud vacilante frente a los obstáculos. Sus reacciones a las trampas de la Tentación y de Los Sentidos no demuestran firmeza de carácter, ni voluntad suficiente para vencer. Por momentos su conformismo lo hace aparecer pusilánime. Su actitud prueba su calidad de obra inacabada: es un “saco miserable” procedente

⁸⁹ Nadia Julien, *Enciclopedia de los mitos*, Océano, México, 2002, p. 14.

del subsuelo, de la oscuridad y de las aguas corrompidas. Es una “mala creación” que lleva implícita la marca del fracaso. Es incapaz de comprender su ser en el mundo. Instalado en su “paraíso” actúa el rol de compañero solícito en busca de la felicidad conyugal, pero basta que se presente ante él un adefesio despreciable para vacilar y traicionar. En sus momentos de lucidez la repulsa por sus deseos se transforma en angustia, originada por su intuición sobre el propósito de la Tentación: asesinar a La Mujer.

El Hombre cumple su destino; cae víctima de sus apetitos; quizá confía en la magnanimidad de un dios que se había mostrado condescendiente; pero el Vigilante se muestra mezquino con el perdón, lo que obliga al Hombre a blasfemar, y en consecuencia, a retornar al caos del que surgió.⁹⁰ La travesía real del héroe inicia en este punto. El Hombre “cae del paraíso” para penetrar a lo desconocido, después de experimentar los dos grandes deseos del héroe: la rebelión a la autoridad y el castigo por tal rebelión.

2. El Vigilante Nocturno.

Lo presentado hasta ahora nos lleva a plantear la hipótesis de que la obra se fundamenta en una estética del horror, cuya

⁹⁰ Marie, Bonaparte, *Op, cit.*, pp. 145, 146.

expresión más lograda, no dudamos al afirmarlo, es el siniestro demiurgo llamado El Vigilante Nocturno.

Nuestra interpretación identifica al personaje con la figura del monstruo-tirano. Es el avaro que atesora para sí todos los dones _defecto inadmisible en la “divinidad”_ y está incapacitado para sentir compasión. El ego desproporcionado que le es propio causa el dolor del Hombre, que si bien es una caricatura, no deja de ser su creación.

Para Campbell esta figura tiene un carácter dual, es el sol del Mundo Subterráneo, señor de la Muerte, la cara oculta del mismo rey radiante que da y gobierna el día, hace salir lo vivo de lo muerto, y hace salir lo muerto de los vivo.⁹¹ Desde esta perspectiva, El Vigilante corresponde a la cara oculta y siniestra.

Estamos ante un dios *sui generis*, ambivalente, que al tiempo que proporciona al Hombre los medios materiales y espirituales de supervivencia _incluso le advierte el peligro que corre si se deja llevar por los sentidos_ se muestra impío hasta la exageración.

El personaje experimenta una inversión de valores evidente desde su nombre mismo; es incongruente que el ser todo luz, se llame Vigilante *Nocturno* y posea rasgos externos tan pasmosos: aparece en escena con una careta tiznada, moviéndose en las

⁹¹ Joseph, Campbell, *Op. Cit.*, p. 135.

sombras con apoyo de una linterna, como si él mismo no conociera la luz. Está sentado sobre unas piedras con hastío, fumando su pipa perezosamente. No es la idea que se podría tener de un dios.

Por su carácter inmutable, la piedra en que se apoya significa sabiduría.⁹² La pipa simboliza al *hombre* primordial en su fuerza y poderío, invulnerable e inmortal, que se yergue en el Centro del Mundo para unir a través de la ascensión del humo, las fuerzas ctónicas y del Dios Supremo.⁹³ Pero el Vigilante está lejos de identificarse con estas cualidades. En la cima de la extravagancia, la figura extrae dinero de una cartera para entregárselo al Hombre. Este acto nos llena de asombro, pues el dinero es sinónimo de perversión y su función es la exaltación impura de los deseos,⁹⁴ es como si el creador mismo instara al Hombre a trasgredir la moral.

Las motivaciones y fines del Vigilante Nocturno quedan en el más absoluto misterio. Estamos ante un protagonista antagónico, cuyo deseo en apariencia es el hundimiento de El Hombre.

Un personaje, cuya misericordia se supone infinita, estaría obligado a conceder el perdón solicitado por El Hombre; por el contrario, lo que hace es burlarse, amenazarlo y aterrorizarlo con

⁹² Jean, Chevalier, *Op. cit.*, p. 833.

⁹³ *Ibidem*, pp. 237-238.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 786.

las torturas que le esperan en el infierno. Y, en la cúspide de la incongruencia, se permite gritarle su aborrecimiento.

El autor nos presenta un personaje cuya abyección lo va degradando hasta descenderlo más allá de la *estatura humana*. Es una figura siniestra que personifica al *mayor enemigo* del Hombre, y en sentido metonímico, de la humanidad.

Consideramos, en conclusión, que El Vigilante Nocturno expresa la idea del autor sobre una figura que estuvo presente en cada momento de su infancia, y que con el paso del tiempo se tornó agresiva para su realidad psíquica. Lo siniestro dice Freud, procede de lo familiar que ha sido reprimido.

3. La Mujer.

La Mujer simboliza la inocencia en todas sus manifestaciones. El personaje se mantiene en la gracia y en la justicia en que fue creada. A través de esta figura el dramaturgo intenta caracterizar el estado de pureza primigenia. La inocencia, la ingenuidad y la inconsciencia son rasgos que se confunden en ocasiones en la personificación de La Mujer, lo que hace que aparezca como un carácter poco definido. El personaje sintetiza las virtudes humanas, y por tanto, se esperaría un carácter más determinado.

En consonancia con su simbolismo, La Mujer aprecia las cosas buenas y no percibe la maldad, inclusive cede su cama y su abrigo a quien ocasionará su caída y la de su esposo.

La expresión mesurada, tranquila y feliz de La Mujer deriva del candor de un alma limpia de culpa. No tiene motivaciones, incluso su espectro es manipulado por el Vigilante Nocturno. El personaje es un juguete en manos del creador.

La Mujer como elemento femenino simboliza la perversión de lo perfecto, la dualidad; es ella quien precipita el descubrimiento del bien y del mal, y de ella derivan los males que afectan al hombre; como sucede en el *Génesis*, en la obra de Alberti se cumple puntualmente esta función.

4. La Tentación.

La Tentación es el personaje antagónico del Caballero: simboliza al mayor enemigo de la debilidad de la carne.

La caracterización del personaje lo remite también a la figura femenina. que en psicoanálisis representa la destructora, la muerte.

La actitud y la apariencia de este personaje es ambivalente, no corresponde con las cualidades que representa; finge inocencia y desamparo: está descalza, desgredada, medio

desnuda y sedienta _aunque muy bella, con lo que despierta el interés de El Hombre por auxiliarla.

La Tentación asume la conducta congruente con su simbolismo: provoca, instiga e intenta dominar al Caballero a través del deseo “que desarma al espíritu en beneficio de la materia y de los sentidos”.⁹⁵ Cuando El Caballero intenta rebelarse, La Tentación reacciona seca y colérica: “Si me echas, te quedarás sin sueño, te lo juro. Muerta, continuaré presente en todos tus instantes.”⁹⁶ Esta sentencia sin embargo no llega a cumplirse, El Caballero cae víctima de sus instintos.

El carácter del personaje es absolutamente inconstante, pero se debe considerar que su comportamiento forma parte de la estrategia de seducción que le es propia. Su expresión puede ser insultante o melosa, según convenga a sus intereses.

La Tentación, en contubernio con Los Sentidos vence la débil resistencia de El Caballero; él intuye que no ha elegido a la más bella y codiciable de las mujeres sino a la muerte.⁹⁷ Ésta lo empuja a asesinar a La Mujer, con lo que la existencia del bien y del mal se le rebela de manera dramática, pues la consecuencia

⁹⁵ *Ibidem*, p. 411.

⁹⁶ Rafael, Alberti, “El hombre deshabitado” en *Teatro. El hombre deshabitado. El trébol florido. El adefesio. La gallarda*, Buenos Aires, Losada, 1956, p. 27. En lo sucesivo se citará por esta edición, indicando entre paréntesis las iniciales *HD* y el número de página de la que procede la cita.

⁹⁷ Sigmund, Freud, “El tema de la elección de un cofrecillo”, v.d. El mito de las Moiras o Parcas, la tercera de las cuales es Átropos, la Muerte ha evolucionado al grado de sustituir ésta última por la diosa del Amor, con objeto de revertir la fatalidad inaceptable del fin de la vida.

de esta acción es la pérdida de su alma y la desaparición material.

5. Los sentidos.

Dotados de individualidad por el dramaturgo, Los Sentidos son aliados del demonio y simbolizan la perfidia y la traición. Logran su objetivo con facilidad y su papel es muy importante para el desenlace de la obra. Los Sentidos pueden llegar a comportarse con dureza, pero por regla general son más impasibles y cautos que la Tentación. Su caracterización puede ser muy llamativa para el espectáculo, pero también lo es en el terreno simbólico:

Los diablos, tanto los estúpidos lujuriosos como los engañadores astutos y avisados, son siempre payasos (...) Son los que equivocan la sombra por la sustancia: simbolizan las imperfecciones inevitables del reino de las sombras...⁹⁸

La apariencia de los Sentidos comparte un carácter siniestro con el Vigilante Nocturno; adquieren tal calidad debido a que se muestran como miembros separados y con actividad independiente de su poseedor. No obstante, vale aclarar que consideramos que su caracterización se justifica porque responde a dos motivaciones del autor: por un lado, es un recurso surrealista, corriente en la que abrevia la obra albertiana,

⁹⁸ Joseph, Campbell, *Op. cit.*, p. 266.

y por el otro, a través de la fealdad, el dramaturgo alegoriza las potencias malignas de los sentidos humanos.

Los Sentidos son monstruos cuya función es guardar el tesoro; son la resistencia que debe someterse para acceder al él. El tesoro reservado al Caballero es la recompensa divina, la felicidad y la paz que derivan de la virtud, y que pierde porque en él vencen los instintos. Según el profeta Ezequiel, cada hombre entraña su propio monstruo, con el que debe mantener la lucha constante.⁹⁹

Los Sentidos despliegan una férrea voluntad para convencer al Caballero de dejarse llevar por sus instintos y su propio regodeo en el placer; sólo se interesan en jugar y divertirse. Son el instrumento del pecado.

La expresión verbal de Los Sentidos consiste en una mera apología de los objetos materiales, de las sensaciones de contacto, presión y temperatura que éstos producen en el cuerpo. Exaltan las “virtudes” de La Tentación para convencer al Hombre de claudicar; cuando éste trata de rebelarse, la actitud de los monstruos se torna insultante e intimidatoria.

Estos personajes no tienen contacto recto con La Mujer, quien por simbolizar la inocencia, antípoda de la maldad, no

⁹⁹Citado por Jean Chevalier en *Op. Cit.*, pp. 721-722.

puede ser contaminada. A ello se debe que sea su espectro el que asesine al Caballero, una vez que ha perdido los sentidos.

IV. ESPACIO ESCÉNICO

Decidimos realizar el análisis del espacio escénico en último término y enfatizar en él, debido a la gran cantidad de elementos simbólicos que contiene y a la importante información que éstos nos proporcionan para la interpretación de la obra.

1. Prólogo.

El escenario que enmarca el prólogo representa de forma especular la mente humana inconsciente, propiamente el *id*, parte primitiva poblada de “toda clase de brumas, seres extraños, terrores e imágenes engañosas”.¹⁰⁰ El Hombre supera esta etapa cuando el Vigilante lo dota con los sentidos y el alma, a través de éstos accede al estado de conciencia y adquiere la calidad de Caballero.

Al centro del escenario hay una *alcantarilla* semiabierta, que indica la existencia de un nivel subyacente. La *alcantarilla* posee un sentido simbólico negativo; es un sumidero cuyo fin es recoger aguas inmundas y darles paso. El peligro está representado por la dimensión subterránea llena de imprescindibles “fluidos extraños y seres polimorfos”.¹⁰¹ De tal

¹⁰⁰ Joseph, Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 2001, pp. 15-16.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 60.

lugar emergerá el icono de la creación perfecta: el Hombre. La ubicación de la *alcantarilla* al *centro* del escenario indica que:

...[procede del] lugar de condensación y de coexistencia de las fuerzas opuestas, el lugar de la energía más concentrada. Es el punto de donde parte el movimiento de lo uno hacia lo múltiple, de lo interior hacia lo exterior, de lo no manifestado a lo manifestado, de lo eterno a lo temporal, procesos todos de emanación y de divergencia donde se reúnen como en su principio todos los procesos de retorno y de convergencia en su búsqueda de la unidad.¹⁰²

A la derecha de la coladera están *tres varillas* retorcidas, *clavadas* en la tierra; están *atadas* y forman un *triángulo*; en medio del triángulo hay un *farolillo rojo* de *luz parpadeante*. En la punta de una varilla está un *trapo viejo blanquecino*. Hay un *poste de luz eléctrica medio tumbado* del que cuelga un largo cable rojo.

Las *tres varillas* significan la unión del cielo y la tierra, de la vida humana, material, racional y espiritual o divina.¹⁰³ Que estén *clavadas* y *atadas* implica ambivalencia; están colocadas en posición conciliatoria, pero también se les ha quitado cualquier posibilidad de movimiento. Forman un *triángulo*, cuya posición vertical indica la ascensión de la materia hacia el espíritu, el retorno a la unidad.¹⁰⁴

¹⁰² Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2003, p. 272.

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 1019-1020.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 1020-1021.

Este signo nos remite a la relación antagónica observada entre el Vigilante Nocturno y El Hombre, quien depende del primero, pero está separado de él por un abismo de ajenidad.

La *luz roja* del *farolillo* representa la sangre, las pasiones exaltadas, el fuego y el peligro; que sea *parpadeante* indica oscilación, vacilación.¹⁰⁵ El signo lo interpretamos entonces como la proyección del estado anímico del Hombre, quien en el Acto subsecuente dudará con frecuencia entre permanecer fiel a sus principios o dejarse seducir por el peligro de la pasión; entre salvaguardar su espiritualidad o dejarse llevar por su materialidad.

El *trapo viejo y blanquecino* que se ve en la *punta* de una varilla para nosotros significa la solicitud de tregua del Hombre; pero un *trapo* no es más que un pedazo de tela desechado, sin valor, además blanquecino, es decir, sin definición.

Al lado de las varillas está un *poste de luz eléctrica medio tumbado* que alude a las tinieblas, a la ignorancia y confusión acerca de lo que ocurre en el entorno; indica falta de claridad en lo abstracto y en lo moral. Del poste pende un *cable rojo*, que en el contexto es un nuevo aviso de peligro.

Al lado derecho del escenario hay también una pirámide de *cal*. Del lado izquierdo se ve un *cono de carbón*, circundado de

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 317-323.

palas, picos, martillos, cubetas, costales y pedazos de vías de ferrocarril.

La *cal* es un material blanco o grisáceo usado en trabajos de construcción, asociado con el aire, las fuerzas diurnas, positivas y evolutivas¹⁰⁶. El *carbón* simboliza el fuego escondido, la energía oculta, la vida apagada y negra que no puede encenderse por sí misma;¹⁰⁷ ambos elementos representan la materia inerte del Hombre, que por sí misma es incapaz de animarse; necesita que el Vigilante le insufla el alma que le dará vida.

Las *palas, picos, martillos, cubetas, costales* y los *pedazos de vías de ferrocarril* en términos generales son instrumentos igualmente usados en la construcción; simbolizan la fuerza, la brutalidad primitiva y el mal.¹⁰⁸ Los *raíles* marcan en principio la ley y el ritmo inexorables, las fuerzas de enlace y coordinación de la vida universal; una evolución psíquica; pero aquí están rotos, lo que implica que se ha perdido la vía, que no hay dirección posible _al menos sin ayuda_; indican pobreza material, psíquica y espiritual, condición del Hombre en la escena inicial.¹⁰⁹

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 317.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 251.

¹⁰⁸ *Ibidem*, pp. 693, 700.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 1013.

Distribuidos en el escenario se encuentran cinco *barriles polvorientos* que simbolizan riqueza y alegría; pero también el deseo inextinguible que ha permanecido en estado latente en el Hombre, como lo indica el polvo que cubre los barriles.¹¹⁰ Son cinco porque corresponden a cada uno de los sentidos, que igual que el deseo, no se han manifestado en el personaje.

Al fondo del escenario hay dos vallas de latones *mohosos* y maderas *destrozadas*; ambos adjetivos refuerzan la imagen de descomposición; la superficie de los latones mostrará la alteración química de su materia, mientras que la madera dará la impresión de maltrato y deterioro.

En el *ángulo superior derecho* está un tendedero con *trajes vacíos*: de señoras, caballeros, militares, curas, jóvenes y niños. Tienen caretas horribles con ojos y sin ellos. Son los “vestidos” del alma, es decir, los cuerpos.

El vestido tradicionalmente ha simbolizado el don de la individualidad, ha hecho la distinción y ha proporcionado carácter humano al hombre;¹¹¹ en nuestra obra el valor de este signo ha sido invertido; los *trajes vacíos* son cuerpos sin alma, materia sin definición. La careta indica disimulo y fingimiento.

¹¹⁰ *Ibídem*, p. 999.

¹¹¹ *Ibídem*, p. 1062.

En el *ángulo superior izquierdo* _iluminado_ se ven, flotando y oscilando como péndulos unos *moldes de yeso* de formas humanas, de distintos tamaños; representan las *almas*; de este espacio hará descender el Hombre su alma, para que habite su *traje vacío*.

Consideramos que la ubicación del “lugar de los cuerpos _trajes vacíos_” a la *derecha* del escenario, implica una nueva inversión de valores; la derecha simboliza el paraíso, el macho, lo diurno, lo divino, el sentido activo y el porvenir, en contraposición con la *izquierda*, que representa el infierno, la hembra, lo nocturno, la pasividad y el pasado;¹¹² de acuerdo con nuestra interpretación los “trajes vacíos” _cuerpos_ han sido privilegiados sobre “los moldes de yeso” _almas_; es decir, se ha dado preeminencia a la materia sobre el espíritu. Intuimos que esta inversión se relaciona desde luego con las circunstancias vitales del autor; no olvidemos que la obra fue escrita en una etapa en la que Dios, la espiritualidad y la religión dejaron de tener sentido para Rafael Alberti.

En este escenario hace su aparición *Vigilante Nocturno*. Está *sentado* en una *roca*, a la izquierda de la coladera. Tiene una *careta tiznada*, una capucha de hule con faldas sobre los hombros y *en la mano derecha tiene una linterna*. Es importante

¹¹² *Ibidem*, pp. 407-410.

destacar que en el nombre del personaje se encuentra implícita una didascalía que habla de la naturaleza de un dios oscuro, del subsuelo, que sin embargo está por crear al Hombre, es decir, dispuesto a la acción; no obstante, su posición contradice su próxima actuación; está *sentado* en una *roca*,¹¹³ cuando su postura debería denotar movimiento. Su ubicación a la *izquierda* del escenario está en consonancia con una naturaleza infernal, nocturna y pasiva.

La *careta tiznada* es otro signo importante: significa *disimulo*, por tanto, falta de autenticidad; el *tizne* es un indicio en apariencia no intencional; se trata del residuo de humo que se adhiere a objetos cercanos al fuego, elemento que nos remite a la muerte, la penitencia y el infierno.¹¹⁴ La linterna que sostiene *en la mano derecha* indica, evidentemente, que se trata de un ser sin luz propia; una especie de ángel caído.

La *capucha* simboliza el mundo celeste, pero agregaríamos industrial; también representa invisibilidad, invulnerabilidad y potencia.¹¹⁵ Hasta aquí todo ha sido silencio, que es el prelude de las revelaciones; “hubo silencio antes de la creación y habrá silencio al final de los tiempos.”¹¹⁶

¹¹³ *Ibidem*, p. 833.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 270.

¹¹⁵ *Ibidem*, pp. 249-250, 259.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 947.

Aparece luego El *Hombre deshabitado*; ha salido de la *alcantarilla* y está parado frente al Vigilante. El Hombre actúa torpemente, tiene una *máscara de buzo inflada exageradamente y unos guantes*.

El nombre del personaje alude la abstracción del género humano vacío de toda sustancia, en espera de ser dotado con un alma. Por tanto, El Hombre debía haber descendido del tendedero de los “trajes vacíos” y no emergido de la alcantarilla. Nos encontramos ante la disyuntiva de invalidar el sentido del “tendedero” o considerar la posibilidad de que El Hombre sea una figura oscura y negativa, en consonancia con su creador.

Es claro que el Hombre no tiene voluntad ni puede valerse por sí mismo; lleva una *máscara* y unos *guantes* que le impiden el contacto con la materia viva, aunque los guantes también representan una barrera entre la pureza y la materia impura.¹¹⁷ Tiene la apariencia de un *buzo* cuya actividad es trabajar sumergido en el agua, y sólo puede respirar con el auxilio de aparatos ajenos a su naturaleza.

El Hombre Deshabitado se transforma en El *Caballero*; éste luce joven, su cara parece una *máscara pálida*; tiene un *bigotillo* negro y viste de *frac*. La didascalía del nombre de esta figura explica la transformación de un “hombre deshabitado”, en un

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 544.

caballero cuya apariencia contrasta la desastrada imagen de su antecesor. La caracterización denota tanto el cambio externo, como la “humanización” del personaje.

El Vigilante Nocturno enfoca su linterna al telón de fondo y en lo alto se enciende una *estrella*; al verla, el Hombre inaugura el sentido de la vista, que simboliza la percepción intelectual. La *estrella* es la más importante fuente de luz;¹¹⁸ así pues, son innecesarias mayores explicaciones sobre el signo usado por el Vigilante, para simbolizar la apertura del sentido de la vista en el Caballero. Luego enfoca su linterna hacia los barriles. Del primero sale una figura *monstruosa*, toda llena de ojos, que representa el Sentido de la Vista.

Lo monstruoso o deforme se relaciona con categorías oscuras, comporta una impresión repugnante, pero también puede ser un signo que esconde cosas preciosas; implica una desproporción física o moral. En ocasiones el monstruo devora: es la entrada al infierno _como en este caso_, es una fuerza irracional, informe, caótica, tenebrosa y abisal; evoca el periodo anterior a la creación del mundo.¹¹⁹ Este significado está *ad hoc* con los personajes a los que se aplica; el Caballero conocerá el

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 484.

¹¹⁹ *Ibidem*, pp. 403, 721-722.

mundo, descubrirá sus tesoros a través de los Sentidos, pero gracias a ellos caerá en la tentación y perderá su alma.

Para “activar” el *oído* del Hombre, El Vigilante Nocturno finge un *remolino de luz* con la linterna; se oyen zumbidos que van aumentando poco a poco; en el ámbito cristiano esto tiene connotación sexual, el Verbo entró por la oreja de María, en el sentido de que ella escucha y acepta la anunciación. El sonido está en el origen del cosmos y se percibe antes incluso que la imagen.¹²⁰ El *remolino*, que forma parte de las tempestades, simboliza la omnipotencia temible y la ira de Dios.¹²¹

El sentido del Olfato se despierta con el aroma de una *rosa blanca*, que simboliza la belleza y la perfección _aunque efímeras_; el color blanco representa la castidad y la regeneración. Si consideramos que los sentidos, coludidos con la Tentación serán los responsables de la caída del Caballero, nos parece un tanto incongruente el color del signo.

El sentido del Gusto despertará con la degustación de una *naranja* que el Vigilante hace caer del cielo. La *naranja* es signo de fecundidad.¹²²

El sentido del Tacto, al cual privilegia el autor, despertará de forma muy distinta a los anteriores. El Vigilante Nocturno

¹²⁰ *Ibidem*, pp. 780, 957.

¹²¹ *Ibidem*, p. 1000.

¹²² *Ibidem*, p. 741.

enfoca la linterna *hacia abajo*. Se abre una puerta en el suelo, de donde sale un personaje *enrollado como momia*; se trata de la Muchacha. El Caballero desenrolla la cinta hasta descubrirla, acto que simboliza la liberación de su alma.

Es significativo que La Muchacha emerja de *abajo*, del lugar contrario a la ascensión, a la espiritualidad y a la asimilación al cielo,¹²³ *enrollada como momia*. Este signo es particularmente confuso; la explicación que hemos hallado es que se trata de una variante de la “Dama de la Casa del Sueño” figura multifacética: madre, hermana, amante, esposa, promesa de perfección perdida en el tiempo, pero posibilidad de reaparición.¹²⁴

La Muchacha dormida lleva un *traje* deportivo *blanco*, ajustado al cuerpo; su *cabello* es *rubio* y está suelto sobre su espalda. Ambos signos, el *traje blanco* y el *cabello rubio* son emblemas de pureza e inocencia; el color *blanco* además representa el aire y las fuerzas diurnas, positivas y evolutivas.¹²⁵ El *cabello rubio* adicionalmente es símbolo de las fuerzas psíquicas emanadas de la divinidad.¹²⁶ A ello se debe que Los Sentidos no puedan corromperla.

¹²³ *Ibidem*, p. 87.

¹²⁴ Joseph, Campbell, *Op. cit.*, p. 105.

¹²⁵ Jean, Chevalier, *Op. cit.*, p. 317.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 895.

El Tacto es un monstruo lleno de *manos*; éstas son signo de dominio, poder y supremacía, y diferencian lo que tocan y modelan.¹²⁷ Por tal razón, el Tacto es el último sentido que aparece en escena y el que produce mayor asombro en el Caballero. Al *tocar* el cuerpo de la Mujer impone su superioridad sobre ella. La mujer, en el lenguaje gráfico de la mitología, representa la totalidad de lo que puede conocerse. Ella atrae, guía e incita al hombre a romper sus trabas. La mujer es la guía a la cima sublime de la aventura sensorial.¹²⁸

El encuentro con la diosa *_encarnada en cada mujer_* es la prueba final del talento del héroe para ganar el don del amor, que es la vida en sí misma. Ocurre pues la unión mística del Caballero y la Mujer. Los Cinco Sentidos encienden sus linternas de *luz roja* y acompañan a la pareja en su viaje al Paraíso. Sin embargo la *luz roja* que llevan los Sentidos es una señal de alerta para las criaturas humanas; aquéllos los ayudarán a descubrir el mundo, pero serán al mismo tiempo sus peores enemigos; a través de los sentidos recibirán y reconocerán sensaciones y estímulos que excitarán sus deseos, a los cuales finalmente se someterán.

¹²⁷ *Ibidem*, pp. 682-685.

¹²⁸ Joseph, Campbell, *Op., cit.* p. 110.

2. Espacio escénico. Acto.

El espacio escénico del Acto único se divide en tres partes desiguales: a la derecha está un *jardín* _Paraíso_; es el área diurna relacionada con lo divino. En el jardín hay cinco *árboles*, uno en cada extremo y otro al centro, junto a un *estanque*, _manantial de agua viva.¹²⁹

El árbol en la tradición bíblica tiene un significado dual; es el árbol de la vida, pero también representa la tentación, que lo convierte en el árbol de la muerte.¹³⁰ Son morada de los Sentidos, que en consonancia con el simbolismo del árbol, son medio para conocer el mundo y vehículo para perder el alma.

Al fondo se distingue el muro blanco de la casa del Caballero y La Mujer, lugar de refugio contra las influencias nefastas de origen inferior. A la izquierda se sitúa un granero oscuro; es el espacio donde se consume la infidelidad del Hombre y del crimen de la Mujer.

El *granero* como el árbol tiene un simbolismo dual; es el lugar que guarda la *semilla*, _alternancia entre la vida y la muerte, la vida a plena luz y la vida subterránea._ Diseminados en el granero se ven *haces de trigo*, cuya función es liberar el alma de la sucesión vida-muerte y fijarla en la luz, lo que implica

¹²⁹ Jean, Chevalier, *Op. cit.*, pp. 515.

¹³⁰ *Ibidem*, pp. 117-129.

el florecimiento de las potencias del ser. Como en el escenario del prólogo, en el granero encontramos *toneles* altos y bajos, significan riqueza y alegría e implican el deseo inextinguible del hombre. Los toneles están llenos de *escobas* y *varas de bambú*. Las escobas ahuyentan a los protectores del hogar y el bambú representa la selva de los pecados. En las paredes hay grandes *telarañas* pintadas que simbolizan la unión de elementos que aunque están alejados, se enlazan al centro _el Principio_. El hilo une la tierra al cielo, es símbolo de la materia humana transitoria, que el paso de la vida a la muerte liga y desliga.¹³¹ No obstante la mutación de valores, juzgamos que el espacio pertenece a las fuerzas del mal, por ser el lugar donde se consume la infidelidad del Caballero y su posterior homicidio.

En el cuadro final vemos el cadáver del Caballero, cuyo rostro cubre “*Una enorme araña de tentáculos negros*” (HD, p. 41.) La araña es el símbolo de la mujer hechizante, de la virago satánica, cuya meta consiste en la destrucción del macho; el signo es una especie de derivación de la Tentación, de la mensajera del mal que logra la perdición del Hombre.¹³²

LA TENTACIÓN.— Presenciareis los últimos fulgores de una Buena conciencia. Con ella el hombre va a librar su última

¹³¹ Jean, Chevalier, *Op. cit.*, pp. 538-539, 552, 712, 1023, 999, 462, 172, 115-117.

¹³² *Ibidem*, pp. 115-116

batalla. Suplicará, llorará, deseará la muerte, pero... Todo inútil. Está perdido. (*HD*, p. 36.)

El *centro* de la escena consiste en una tapia baja de ladrillos rojos, conectada con el jardín por un *arco _destino_*. Se trata del muro del Paraíso, constituido por la “unión de los contrarios” por medio de la cual el Hombre (ahora hombre y mujer) se ha separado no sólo de la visión sino del recuerdo de la imagen de Dios.¹³³ Sobre ella se divisa una franja ancha de *mar* y de *cielo* en conjunción. El primero es lugar de trascendencia; y el mar: todo emana del mar y todo vuelve a él; es el lugar de nacimiento, transformación y renacimiento.¹³⁴ De ahí la expresión de El Hombre: “_ Déjame... Voy hacia el océano, hacia el mar, hacia las olas heladas.” (*HD*, p. 40.)

Frente a la pared hay un montón de *azufre* y *tejas rotas* que funcionan como motivo anticipatorio del infierno; el azufre nos remite al fuego y las tejas rotas anuncian destrucción.

En este lugar inicia el recorrido de nuestro antihéroe. Aquí suceden dos de las tres relaciones ineludibles con la mujer en sus distintas formas: madre, compañera y destructora. Es decir, con las tres formas que adopta la imagen de la madre en el curso

¹³³ Joseph, Campbell, *Op, cit.*, p. 143.

¹³⁴ Jean, Chevalier, pp. 731-732, 281-285, 689, 731-732, 134-135.

de vida.¹³⁵ El orden de aparición de las mujeres en la vida del Caballero no sigue el orden convencional, pero este aspecto no debe extrañarnos dado que no estamos frente a una obra que se apega a las convenciones. La primera mujer representa a la esposa y compañera; la segunda, la más bella, corresponde a la destructora, a la diosa de la Muerte, *_Tentación_*; ésta promoverá el encuentro con la tercera: la madre, el cual ocurre en la última parte del drama, con el retorno del Hombre al subsuelo, a la tierra.

3. Espacio escénico. Epílogo

El espacio escénico del Epílogo es el mismo que el del Prólogo, es de noche y está oscuro. Representa el lugar de las fuerzas nocturnas, negativas e involutivas, el lugar de las tinieblas primordiales. El Hombre se presenta ante el Vigilante para encarar un juicio sumario, tras el cual desaparece por la misma cloaca de la que emergió. Es el momento de la gran angustia de la muerte, pero es el llamado que reconocen todos los mitos de la creación, como forma de reintegración al imperecedero del que se surge por primera vez.

¹³⁵ Sigmund, Freud, "El tema de la elección de un cofrecillo" en *Obras completas*, v.d.

El escenario se vuelve siniestro por la oscuridad, el silencio y la desolación; se hace presente la angustia; resurge el miedo infantil nunca extinguido en la mayoría de los seres.¹³⁶

La escena presenta el pasaje bíblico de la Caída, que en términos psicoanalíticos simboliza pasar de la superconciencia al estado de inconciencia. La redención consistirá en la disolución del mundo y el regreso a la superconciencia, galardón del Hombre tras la disolución de su mundo.

Alberti recrea en la obra un tema de la mitología antigua en varias culturas: la versión griega de Hesíodo, los relatos sumerios y babilónicos, y por supuesto la historia bíblica. Todas las narraciones refieren la existencia de un *lugar perfecto*, el cual sin embargo ha de abandonar el hombre para poder ejercer su voluntad, su libre albedrío y su conciencia individual.

¿Cómo explicar la grotesca imagen de la creación del hombre presentada en la obra? En términos psicoanalíticos, cuando la fantasía o deseo contiene burla, desprecio o ironía, la sublimación presenta una desatinada constitución del contenido manifiesto.¹³⁷ En el producto de esta sublimación vemos ciertos rasgos de complacencia sádica _a través de la crueldad del Vigilante hacia su criatura_, que traduce la ambivalencia de los

¹³⁶ Sigmund, Freud, "CIX Lo siniestro" en *Obras completas*, v.d.

¹³⁷ Sigmund, Freud, "XXXIII El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen" en *Obras completas*, v.d.

sentimientos del autor, relacionada con la severa figura de autoridad que representó su obligada adhesión a la Iglesia en el pasado, y la irreconciliable enemistad en presente.¹³⁸ Se trata de un asunto reprimido que emerge sublimado a través de la obra literaria. La represión es superada parcialmente en la figura del Hombre-Caballero-Hombre, pues el personaje vuelve a “las sombras”. La causa directa del conflicto es la relación ineficaz con la divinidad, cuya “forma” ficcional muestra una faz terrorífica, que expresa el complejo primitivo de Prometeo, cuya rebeldía es castigada por el padre.

El “nacimiento” de El Hombre ya adulto revela el deseo de evadir la etapa de la niñez y juventud en la que el conflicto con la figura de autoridad es más radical.

La ficción presenta un conflicto agudizado por la soberbia de El Hombre: “¿Y tú, en tanto, qué hacías? ¿Por qué no viniste en mi socorro?” (*HD*, p. 44.), clama éste a su creador, quien con actitud displicente repone: “Sólo pronunciaste mi nombre en el momento de tu muerte. Cuando no había remedio. Mientras fuiste dichoso, jamás te acordaste de mí.” (*Ídem*). En ese momento el Hombre desea saber cómo y por qué perdió la vida: “¡Mi muerte,

¹³⁸ *Ídem*, Freud aclara que la sublimación de los instintos reprimidos es proporcional a la capacidad estética del artista y que el psicoanálisis no puede explicar su naturaleza, este será su límite hacia abajo. El psicoanálisis también está limitado hacia arriba a no poder explicar la complejidad del yo, del espíritu organizado que se ve en una obra que se presenta como un todo.

Señor, mi muerte! ¡Qué sombra más oscura! ¿Quién me quitó la vida? ¿Cuándo la perdí? Nado en las tinieblas.” (*Ídem*). El Vigilante contesta: “Cuando entre los haces de trigo y las arañas cometías tu segundo crimen”. (*Ídem*). La respuesta denota la importancia del tema manifiesto: la *infidelidad*, cuya gravedad se iguala a la del asesinato. Y es que la infidelidad conyugal es el pretexto mediante el cual se proyecta la infidelidad a Dios; así como en el Génesis está simbolizada por la desobediencia de Adán y Eva, quienes a pesar de la prohibición comen el fruto del árbol del bien y del mal, la flaqueza de El Caballero ante la Tentación muestra dos caras de la misma moneda. En el fondo, el delito imperdonable es la deslealtad. El Vigilante Nocturno sentencia sin piedad: “Hablas como los ángeles caídos. Pero aún eres menos que el último de todos: ¡un simple hombre condenado! (*HD*, pp.49-50.) La intolerancia del monstruoso demiurgo lleva al Hombre a la peor de las blasfemias: “Te aborreceré siempre”, (*HD*, p. 50.) pero es aquél quien pronuncia la última palabra: “Y yo a ti, por toda la eternidad.” (*Ídem*).

Como se observa en los parlamentos finales, el autor utiliza los recursos dramáticos de modo contundente. Una posible puesta en escena es promesa de gran espectacularidad. Las situaciones importantes para la trama se muestran coherentemente ligadas, pero su concepción del acto de crear y

de “su” creador, que quizá respondan a una situación biográfica, resultan espeluznantes. En ocasiones, la búsqueda de respuestas resulta ineficiente y suele dejar un vacío mayor.

CONCLUSIONES

El primer acercamiento a las obras objeto del presente estudio se debió a la curiosidad que con mayor frecuencia de lo que pensamos ha despertado en la crítica la indiferencia ante los textos dramáticos de los poetas de la generación del '27.

Para nosotros queda resuelto que se trata de obras ajenas a las tendencias teatrales contemporáneas a los autores, que las circunstancias históricas no fueron las más favorables para un arte que debe trascender a la sociedad; pero también debemos declarar que el poeta no siempre alcanza el mismo nivel como dramaturgo. En el caso de Salinas y Alberti la parcial aceptación de su literatura dramática se debe en gran medida al reconocimiento de su obra poética más que al dominio del código teatral.

No obstante, consideramos que la labor de ambos escritores en pro del rescate del teatro es lo suficientemente meritoria, en tanto muestran su preocupación por los sucesos artísticos de su

tiempo, para despertar el interés de la crítica en su obra dramática.

La poética textual no puede representarse en un escenario, no en forma exhaustiva; eso dificulta la comprensión cabal del sentido estricto de las obras analizadas, y quizá también influya en el interés del público y de la crítica hacia la creación dramática de nuestros autores.

En la obra de Salinas encontramos un innegable valor poético que ensaya las estructuras teatrales sin el éxito que se esperaría. Por esta razón nos vimos precisados a llevar un análisis en consonancia con un texto que no sigue los patrones clásicos. El autor se apega a ciertas normas canónicas para determinar la estructura de la comedia, pero en *La isla del tesoro* predomina el afán renovador característico de su generación.

La inquietud innovadora del dramaturgo se debe a las circunstancias de su yo social y se relaciona con el profundo deseo de dignificar el teatro y de hacer ver al público las circunstancias de su tiempo. Salinas se propone representar una realidad posible, más allá de las apariencias y de las vanas ambiciones materiales que aniquilan el espíritu. El recurso privilegiado del dramaturgo es, por supuesto, la poesía. Reflexión y poesía, como se infiere de sus escritos ensayísticos, son el fundamento de la obra dramática de Salinas.

El amor romántico es de inmensa valía en la obra total del autor. Pero en esta comedia el motivo amoroso es sólo un pretexto poético que encubre la ideología autoral. Salinas no entiende la existencia humana como mera dimensión temporal y material; se inclina por una postura idealista en la que el espíritu y las virtudes inherentes al hombre le otorgan la armonía total. Está lejos de cualquier intención propagandística, su pugna es interior.

En *La isla del tesoro* convergen elementos que hacen audible la voz del autor con respecto a la gran importancia que confiere a la realidad poética, única que considera auténtica. Es así que el valor del texto reside más en la expresión lírica saliniana que en el dominio del género

La obra presenta inconsistencias importantes para el género teatral; el peso escénico descansa exclusivamente en los parlamentos, es decir, en el signo textual; por otra parte la fuerza dramática recae sólo en la protagonista, cuya infantilización extrema repercute negativamente en el ritmo de las acciones.

En resumen, en escena tendríamos un personaje hablando solo casi todo el tiempo, en razón de que los signos espectaculares son mínimos o inexistentes. Pocas obras resisten estas condiciones.

No obstante, la creación artística no sólo consiste en dominar estrategias lingüísticas o genéricas, parte valiosa del arte literario está constituida por el significado esencial que el autor desea dar al mundo que proyecta.

En cuanto a la estructura interna de la comedia, ésta no presenta graves conflictos. La lucha de la protagonista por cumplir su deseo es interna; ni el mundo material ni las personas que la rodean oponen resistencia a sus proyectos, las complicaciones son de orden metafísico, y en ese espacio parece estar la solución. Si la protagonista fracasa, si no logra ir “más allá” y trascender su materialidad, la satisfacción de su anhelo sólo podrá suceder en su interior. Pero al final de la trama se abre otra posibilidad.

Para comprender esta opción _mediante la trascendencia de la “realidad poética”_ fue necesario atender los elementos simbólicos y explicar sus funciones.

La cantidad y naturaleza de los ejemplos presentados en esta investigación se consideran suficientes para confirmar la afinidad estructural, funcional y temática del drama *La isla del tesoro* con estos mismos elementos en el cuento de hadas.

En nuestra opinión, la elección autoral de los recursos usados para dar vida a sus personajes se debe a la relación que infiere entre la infancia y la inocencia primigenia de la

humanidad, cuyo devenir explica por el influjo de la magia, del azar o de la intervención de fuerzas sobrenaturales más allá de la razón. Tal estado primitivo es, a fin de cuentas, una variante del mundo verdadero, de la realidad trascendente saliniana.

En cuanto a nuestro segundo autor, vemos que Rafael Alberti utiliza los recursos dramáticos con mayor eficacia: las acciones dramáticas se muestran ligadas en forma coherente; las indicaciones escenográficas, los efectos luminosos y la caracterización de los personajes tiene grandes posibilidades espectaculares; la mayor parte de las acciones se fundamentan en parlamentos cortos y contundentes; sin embargo, el éxito tampoco ha llegado.

Acaso en el teatro de Alberti el desinterés se deba a los temas controversiales que aborda; en *El hombre deshabitado*, concretamente vemos el anticulto cristiano que se ostenta como nueva propuesta de un hombre decepcionado por la religión. La obra sin embargo no responde al cuestionamiento del autor.

El análisis individualizado de los personajes reporta que, tanto El Hombre como El Vigilante Nocturno adolecen de la madurez necesaria para enfrentar su conflicto. La blasfemia del uno, el sarcasmo del otro establecen un diálogo de sordos que simboliza cabalmente la incomprensión entre el hombre y el dios albertianos.

La deixis de los personajes profundiza y desemboca en una propuesta ética que nos hace reflexionar sobre el concepto de infidelidad que presenta el autor; no es sólo la infidelidad del hombre a la mujer, sino la deslealtad del hombre al creador, e insólitamente, del creador al hombre. En esta noción radica la originalidad de Rafael Alberti.

En *El hombre deshabitado* el espacio escénico no coincide en absoluto con el referente, que aunque irreal, “existe” en el imaginario colectivo. Es verdad que el lugar y la forma de la Creación se conciben caóticos por tradición, pero consideramos que existe una gran diferencia entre la falta de orden implícita en el instante místico primordial, y la degradación que proyecta el escenario de la obra estudiada. El Paraíso está concebido como espacio anti-idílico en el que la ruindad es la nota predominante.

No obstante la extrema “humanización” del Vigilante Nocturno se advierte un abismo de ajenidad entre éste y sus criaturas, pues carece de los rasgos divinos que deberían distinguirlo.

El Hombre y La Mujer corresponden a la esencia perversa de su creador, son personajes sin voluntad o imposibilitados para ejercerla. Los Sentidos, en consecuencia, también responderán al principio de maldad y perversión que late en el ambiente.

Estos personajes no son heroicos ni triunfadores; no vencen al destino ni a su naturaleza; sólo se complacen en la satisfacción transitoria _como Prometeo, o Adán_, lo que demuestra el aserto de Alberti en el sentido de que su auto difiere de las piezas de Calderón en cuanto al resultado y a la intención.

Estamos pues ante dos obras que exploran grandes inquietudes humanas. Las dos abrevan en remotas mitologías y tradiciones que antaño solían responder tales interrogantes, pero que en el mundo moderno y ante un hombre extraviado de sus congéneres han perdido significado. Dos obras cuya necesidad de volver al origen notamos en la elección autoral de los temas, y sobre todo, en su respectivo tratamiento: la una a través de la imágenes dulcificadas y tiernas del cuento de hadas, la otra por medio de la estética de lo hórrido, de la exaltación del temor a la ira de dios, pero sobre todo, a la confirmación de la existencia de la nada como destino.

En el desenlace abierto de ambas obras confluye la idea de los autores de evadir un final feliz, pues, para quien ha vivido el mundo con tanta crudeza, la felicidad es acaso una utopía.

Ciudad Universitaria, agosto de 2007.

BIBLIOGRAFÍA

DIRECTA. PEDRO SALINAS

SALINAS, Pedro, "La isla del tesoro" en *Teatro completo*, Pról. Juan MARICHAL, Madrid, Aguilar, 1957.

....., "La isla del tesoro" en *Teatro completo*, Pilar Moraleda García (ed.), Sevilla, Alfar, 1992, pp. 10-17, 93-113.

DIRECTA. RAFAEL ALBERTI

ALBERTI, Rafael, "El hombre deshabitado" en *Teatro. El hombre deshabitado. El trébol florido. El adefesio. La gallarda*, 2ª. Ed., Buenos Aires, Losada, 1956.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL E INDIRECTA. PEDRO SALINAS

BARTHES, Roland, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en *Análisis estructural del relato*, 2ª. ed., Trad. Ana Nicole VAISSE del Dossier, México, Ediciones Coyoacán, 1997, pp. 7-17 (Diálogo Abierto, 56.)

BONAPARTE, Marie, "Interpretaciones psicoanalíticas de los cuentos de Edgar Allan Poe. El pozo y el péndulo", en *Psicoanálisis y literatura*, México, FCE, 1973, pp. 128-156. (Col. Popular, 120.)

CAPDEVIELLE Herrero, Ernesto, *Teatro poético contemporáneo: Temas y lenguaje de la obra dramática de "Azorín" y Pedro Salinas*, Madrid, Universidad Complutense, 1993. Versión digital.

CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, 7ª. ed., Barcelona, Herder, 2003, Selec. págs.

CIPLIJAUSKAITE, Biruté, "Pedro Salinas: conciencia y responsabilidad" en *Sin Nombre*, Año II, Vol. II, Núm. 1, 1971, pp. 34-48.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997, pp. 68-71, 263-264, 336-337, 379, 438-439.

FREUD, Sigmund, "XCIII Duelo y melancolía" en *Obras completas*, 1915. Versión digital.

....., "XXXV El poeta y los sueños diurnos, en *Obras completas*, 1907. Versión digital.

-, "LXXVI El tema de la elección de un cofrecillo" en *Obras completas*, 1913. Versión digital.
-, "LXXXVII Introducción al narcisismo" en *Obras completas*, 1914. Versión digital.
-, "XC La represión" en *Obras completas*, 1915. Versión digital.
-, "CIX Lo siniestro" en *Obras completas*, 1919, Versión digital.
-, "LXXXIX Los instintos y sus destinos" en *Obras completas*, 1915. Versión digital.
-, "CX Más allá del principio del placer" en *Obras completas*, 1919 - 1920. Versión digital.
-, "XXXIX Novela familiar del neurótico" en *Obras completas*, 1908, Versión digital.
-, "XXXI Personajes psicopáticos en el teatro" en *Obras completas*, 1905-1906. Versión digital.
- GILI GAYA, Samuel, *Curso superior de sintaxis española*, 15ª. ed., Barcelona, Bibliograf, 1994, pp. 68-70, 232-235.
- GREIMAS, A. J., "III.5 Los actantes y las relaciones contractuales" en *Análisis estructural del relato*, 2ª. ed., Trad. Ana Nicole VAISSE del Dossier, México, Ediciones Coyoacán, 1997, pp. 58-61 (Diálogo Abierto, 56.)
- HOLLAND, Norman, "La tragedia Shakespeareana y las tres vías de la crítica psicoanalítica", en *Psicoanálisis y Literatura*, México, FCE, 1973, pp. 299-313, (Col. Popular, 120.)
- JULIEN, Nadia, *Enciclopedia de los mitos*, Trad. José Antonio Bravo, Océano, México, 2002.
- JUNG, C. G., *El hombre y sus símbolos*, 7ª. Ed., Trad. Luis ESCOBAR Bareño, Barcelona, Caralt, Biblioteca Universal Contemporánea, 1964.
- LÓPEZ, José Ramón, *El teatro de Pedro Salinas, los límites de la aventura*, en Manuel Aznar Soler (editor), *El exilio literario español de 1939*. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995), Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees/GEXEL, en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/9161641656683941754491/p0000008.htm>, 7 de junio de 2007.

- MONLEON, José, "Una dramaturgia irrecuperada" en *El exilio literario español de 1939: Actas del Primer Congreso Internacional Volumen 2*, Manuel Aznar Soler (editor), (Bellaterra, 27 de noviembre- 1 de diciembre de 1995), Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees/GEXEL, en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/9161641656683941754491/p0000008.htm>, 7 de junio de 2007.
- MORALEDA, García Pilar, *El teatro de Pedro Salinas*, Madrid, Pegaso, 1985, pp. 45-51, 159-167.
-, "La vocación dramática de Pedro Salinas", en *Ínsula*, núm. 540, dic., 1991, Selec. págs.
-, "Pedro Salinas: el dramaturgo y las fases de la realidad" en Enric Bou y Elena Gascón Vera (editores) en *Signo y memoria: ensayos sobre Pedro Salinas*, Madrid, Editorial Pliegos, 1993, pp. 159-174.
- OLIVA, César, "El teatro de la Generación del 27" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 514-515, abril-mayo de 1993, pp. 93-101.
- PÉREZ Rioja, José Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*, 5ª. ed., Madrid, Tecnos, 1997, pp. 48-49, 251 y 319.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 3ª. ed., México, Siglo XXI, 2005.
- PROPP, Vladimir, *Raíces históricas del cuento*, 2ª. Ed., México, Colofón, 1989.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA en <http://www.rae.es/>, feb, 2005 a julio, 2007.
- REBOLLO SÁNCHEZ, Félix, *Perspectivas actuales del teatro español (1900-1994)*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, pp.77-106.
- REVUELTAS, Eugenia, *El discurso de Juan Ruiz de Alarcón. Texto y representación*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1999.
- ROMÁN Calvo, Norma, *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena*, UNAM/ Árbol, México, 2001.
- RUITENBEEK, Hendrik M., *Psicoanálisis y Literatura*, Trad. Juan José Utrilla, México, FCE, 1973, pp. 9-18. (Col. Popular, 120).
- RUIZ Ramón, Francisco, "Contexto y cronología del teatro de Pedro Salinas", en Ciriaco Morón Arroyo y Manuel Revuelta Sañudo (editores), *Pedro Salinas: estudios sobre su praxis y teoría de la escritura*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1992, pp. 173-254.

-, *Historia del teatro español Siglo XX*, 8ª. ed., Madrid, Cátedra, 1989, pp.173-296.
- SALINAS, Pedro, *Cartas a Katherine Whitmore (1932-1947)*, Enric BOU, (ed.), Barcelona, Tusquets, 2002.
- SALINAS, Pedro/ Jorge GUILLEN, *Correspondencia (1923-1951)*, Andrés Soria Olmedo (ed.), Barcelona, Tusquets, 1992, Selec. págs, (Marginales, 120.)
- SALINAS, Pedro, *El defensor*, 2ª. ed., intr.. Juan MARICHAL, Madrid, Alianza Editorial, 1984, pp. 275-327.
- , *La responsabilidad del escritor*, Barcelona, Seix Barral, 1961, (Biblioteca Breve, 162.)
- SAUNDERS, Nicholas, *Los espíritus animales. Simbolismo y mitología de los animales a través de diversas culturas y épocas*, Barcelona, Debate, 1996.
- SKINNER, John, "Lewis Carroll en el país de las maravillas" en *Psicoanálisis y Literatura*, Trad. Juan José Utrilla, México, FCE, 1973, pp. 314-347, (Popular, 120.)
- TODOROV, Tzvetan, *Simbolismo e interpretación*, 2ª. ed., Trad. Claudine Lemoine y Mária Russotto, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.
- VALBUENA, Ángel, *Historia de la literatura española*, T. IV, 8ª. ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1974, pp.710-747.
- http://www.cubalabella.net/gallery/Isla_de_Pinos_-_Isle_of_Pines/tn_IsladePinosHotelColony.gif&imgrefurl 31 de julio de 2007.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL E INDIRECTA. RAFAEL ALBERTI

- ARELLANO, Ignacio y Enrique Duarte, *El auto sacramental*, Madrid, Laberinto, 2003, (Arcadia de las Letras, 24.)
- BATAILLON, Marcel, "Ensayo de explicación del "auto sacramental" en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 183-205, (Biblioteca Románica Hispánica, 77.)
- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 2001.
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, 7ª. ed., Barcelona, Herder, 2003, Selec. págs.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997, pp. 68-71, 263-264, 336-337, 379, 438-439.

CORREA, Gustavo y Calvin Cannon, *La loa en Guatemala. Contribución al Estudio del Teatro Popular Hispanoamericano*, New Orleans, Middle American Research Institute, 1958.

DÍAZ de Castro, Francisco J., *et al*, “La poesía de Rafael Alberti” en *Rafael Alberti. Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes 1983*, Barcelona, Anthropos, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Centro de las Letras Españolas, 1989, pp. 105-134, (Ámbitos Literarios/ Premios Cervantes, 9.)

FRAZER, James George Sir, *El folklore en el Antiguo Testamento*, Trad. Gerardo Novás, México, FCE, 1981, pp. 9-65.

GASTER, Theodor H., *Mito, leyenda y costumbre en el libro del Génesis*, Notas de James G. Frazer, Trad. Damián Sánchez Bustamante, Barcelona, Barral Editores, 1973, pp. 9-76 (Breve Biblioteca de Reforma, 10.)

HOLLAND, Norman, “La tragedia Shakespeareana y las tres vías de la crítica psicoanalítica”, en *Psicoanálisis y Literatura*, México, FCE, 1973, pp. 299-313, (Col. Popular, 120.)

LUZAN, Ignacio de, “De la tragicomedia, églogas, dramas pastorales y autos sacramentales” en *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, versión digital en <http://www.cervantesvirtual.com>, diciembre 30, 2006, pp. 81-84.

MONLEÓN, José, *Rafael Alberti y Nuria Espert. Poesía y voz de la escena española*, Caracas, Editorial Ateneo de Caracas, 1979, pp. 65-196.

MONLEON, José, “Una dramaturgia irrecuperada” en *El exilio literario español de 1939 : actas del Primer Congreso Internacional Volumen 2*, Manuel Aznar Soler (editor), (Bellaterra, 27 de noviembre- 1 de diciembre de 1995.)

PEÑA, Margarita, *Alegoría y auto sacramental. El Divino Jasón. Pleito matrimonial del cuerpo y el alma de Pedro Calderón de la Barca*, México, UNAM, 1975, pp. 7-55. (Opúsculos, 82.)

PRADO, Benjamín, *et al*, “Rafael Alberti, entre el clavel y la espada” en *Rafael Alberti. Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes 1983*, Barcelona, Anthropos, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Centro de las Letras Españolas, 1989, pp. 71-104, (Ámbitos Literarios/ Premios Cervantes, 9.)

- RANHER, Hugo, *Mitos griegos en interpretación cristiana*, Pról. Lluís Duch, Trad. Carlota Rubies, Barcelona, Herder, 2003.
- REBOLLO SÁNCHEZ, Félix, *Perspectivas actuales del teatro español (1900-1994)*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, pp.77-106.
- RODRÍGUEZ, Fisher Ana, et al, "Travesías de Rafael Alberti" en *Rafael Alberti. Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes 1983*, Barcelona, Anthropos, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Centro de las Letras Españolas, 1989, pp. 35-54, (Ámbitos Literarios/ Premios Cervantes, 9.)
- RUITENBEEK, Hendrik M., *Psicoanálisis y Literatura*, Trad. Juan José Utrilla, México, FCE, 1973, pp. 9-18. (Col. Popular, 120.)
- RUIZ Ramón, Francisco, *Historia del teatro español Siglo XX*, 8ª. ed., Madrid, Cátedra, 1989, pp.173-296.
- SAUNDERS, Nicholas, *Los espíritus animales. Simbolismo y mitología de los animales a través de diversas culturas y épocas*, Barcelona, Debate, 1996.
- TODOROV, Tzvetan, *Simbolismo e interpretación*, 2ª. ed., Claudine Lemoine, Mária Russotto, Trad., Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.
- VALBUENA, Ángel, *Historia de la literatura española*, T. IV, 8ª. ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1974, pp.710-747.