

ESTRUCTURA ECONÓMICA Y ESTRUCTURA RELIGIOSA EN *SOBRE SEGURO* DE PEDRO SALINAS

En un libro publicado en 1955¹ señalamos que seis obras dramáticas de Pedro Salinas aparecen estructuradas de tal manera que en cada una de ellas quedan enfrentadas dos realidades: una realidad en la que los personajes se sienten siendo ellos mismos, y otra en que se sienten fuera de su ser.²

En nuestro libro presentamos tres aspectos fundamentales de la totalidad configurada por esas seis obras dramáticas de Salinas. Dos aspectos aparecen señalados en el título del libro: la relación *Yo-Tú*, y la trascendencia. El tercero, en el título de cada uno de los capítulos, y por lo tanto en el sumario: realidad fantástica, realidad literaria, realidad cotidiana, realidad de la vida "bohemia", realidad económica. La crítica posterior, explícita o implícita, se ha interesado por los dos aspectos indicados en el título del libro. La predilección es explicable, puesto que aunque en nuestro trabajo los tres aspectos funcionan dialécticamente, la tensión establecida entre la relación *Yo-Tú* y la trascendencia aparecía como la estructura dominante.

Se trataba entonces de mostrar cómo la presencia de un *tú* para un *yo* producía ciertas alteraciones en la consistencia de los personajes y en la vinculación de los personajes entre sí y con cada una de las realidades.

Quedaba así establecida una cierta móvil pluralidad ontológica, no sólo por las diversas consistencias de las diferentes realidades y de los diferentes personajes, sino también por los diversos tipos de modificaciones que personajes y vinculaciones sufrían.

Limitamos entonces nuestra investigación a seis obras dramáticas, porque consideramos que en ellas funcionan dramá-

¹ *Relación Yo-Tú y trascendencia en la obra dramática de Pedro Salinas*, Buenos Aires, 1955.

² *Teatro Completo*, Madrid, 1955. Ed. y prólogo de Juan Marichal.

ticamente los tres aspectos indicados. Pero, según allí señalamos y según insistimos más enérgicamente en nuestro ensayo sobre *Los Santos*,³ el enfrentamiento de realidades, o de estructuras, o de figuras o aspectos,⁴ aparece proyectado sobre toda la obra dramática y narrativa, y sobre la poesía y los ensayos. En ese trabajo, además, vinculamos esta obra dramática con *Santos de Palo*,⁵ con lo que insinuamos de alguna manera cómo trataríamos de resolver el problema en el dominio de la lírica.

Pensamos que este análisis de *Sobre seguro* nos permitirá avanzar un paso decisivo en nuestro intento de mostrar la importancia abrumadora que este enfrentamiento de realidades tiene para una comprensión rigurosa de la imagen de la realidad⁶ configurada por la obra de Pedro Salinas.

En este trabajo nos proponemos lo siguiente:

a) Las realidades o estructuras o figuras funcionan realmente como aspectos, realidades, estructuras o figuras, con su consistencia específica: las notas o calidades que caracterizan

³ "Realidad y superrealidad en *Los Santos*, de Pedro Salinas", *Cuadernos Americanos*, 1973, 3, mayo-junio.

⁴ Ya fray Luis de León sabía que la multiplicación de los nombres supone alguna inadecuación entre concepto y objeto. Es claro que para él se trataba de la inadecuación entre el objeto absoluto y la significación relativa del nombre. En un plano más menesteroso, la multiplicación puede apuntar a la carencia de una adecuada organización conceptual que configure la referencia de unos no-conceptos a unos no-objetos, o el ocultamiento de varios objetos peligrosamente confundidos. Quisiéramos intentar aquí una atenuada actitud nominalista que se reduzca a una lo más clara posible descripción del objeto.

⁵ *Poesías Completas*, Madrid, 1965. Edición y prólogo de Juan Marchal.

⁶ Parecería innecesario indicar que cualquier referencia a la realidad puede organizar una serie de paradojas inextricables: la realidad irreal y la irrealidad real, etc. Sobre todo parecería innecesario indicarlo para la cultura producida en España desde Miguel de Unamuno a Pedro Salinas. Esperamos que el contexto de nuestro trabajo nos haya permitido evitar las ambigüedades esenciales. Quisiéramos incluir en este contexto nuestros dos trabajos sobre Salinas citados. Hemos tratado también el problema en "Miguel de Unamuno; elementos para una ontología de la novela", *Razón y Fábula*, 24 (1971), pp. 6-18, y en "Reminiscencia aristotélica en un texto crítico de Unamuno", *Razón y Fábula*, 33-34 (1973).

a una son contradictorias de las notas o calidades que caracterizan a la otra.

b) Es diferente la manera de inserción de cada una de las realidades en la realidad total.

c) Es asimismo diferente el modo de aparición de cada una de las realidades en el mundo de la obra.

d) Cada una de las realidades actúa por sí misma, independientemente de los personajes, aunque cada una tenga sus portadores, o su portador específico, de tal manera que la acción dramática funciona más como un conflicto de realidades que como un conflicto entre los personajes.

e) Las dos realidades son verdaderamente contradictorias. No sólo contrarias. Funciona entre ellas una incompatibilidad esencial. No hay ninguna posibilidad de compromiso.

f) En este juego de las realidades, aparece un movimiento sintagmático y uno paradigmático que, al cambiar la vigencia de una y otra, transforma en varios momentos la organización de la realidad total.

g) Esta movilidad de la organización total aparece subrayada por la diferente consistencia ontológica de los personajes. No sólo son diferentes porque unos sostienen una realidad y otros otra, sino porque es diferente su manera de ser y su manera de relacionarse con una o con otra realidad. Si aceptáramos la distinción de Greimas (actor, actante), deberíamos indicar una nueva categoría: el que es una realidad. ¿Agonista?

h) Hay, así, dos acciones fundamentales. La que se organiza con el destino de las dos realidades, que funciona en toda la obra. La que se organiza con el destino de los personajes, aunque una y otra aparezcan vinculadas.

i) Esta vinculación organiza una acción central, que aparece así dividida, y aun fragmentada, insistiendo en la movilidad que indicamos.

1.1. *Presentación enérgica y dominante de la realidad I*

En esta unidad primera (*Prólogo*, pp. 275-281) el mundo de la obra aparece presentado desde el punto de vista de

uno de los aspectos decisivos de la estructura económica llamada capitalismo.

Sus únicos-personajes, los únicos ejecutores de la acción dramática de que la obra dispone para crear su mundo (Don Selenio, Don Heliaco, Don Universal, Don Estelario) son portadores absolutamente identificados con el aspecto de la realidad económica a la que llamaremos estructura 1. El ser de que gozan es un ser económico. Su ser es un ser representantes de unas compañías de seguros.

Su acción, la única acción dramática de esta unidad, consiste en defender ideológicamente y prácticamente ese aspecto de la realidad económica cuyo éxito hace vacilar ("Don Heliaco: Señores, para mí este estancamiento del negocio...", p. 227) la presencia, en la realidad total de la obra, de una estructura 2, la cual organiza la vida de un "pueblo en la serranía" (p. 275) donde la acción dramática acontece ("Don Heliaco: En total, ¿cuántas pólizas hemos vendido?... ¡Deplorable! Poco más de cien pólizas en cuatro meses y en una ciudad relativamente rica de 15,000 habitantes. No conozco caso semejante", p. 277).

Esta oposición tiene una privilegiada importancia dramática, puesto que constituye el motivo desencadenante. El mundo de la obra queda construido sobre la base de esta contradicción. Es, además, el motivo exclusivo de esta unidad primera, y los motivos dramáticos que lo sustituyan quedarán a él subordinados. Aunque aparezca oscurecido en algunas unidades, siempre permanece como sustento de este mundo hasta el final de la obra, con la vigencia que le concede la imposibilidad de resolver el conflicto. Se trata, pues, no sólo del motivo desencadenante, sino también del motivo fundamental y permanente, que se proyecta más allá de la caída última del telón.

Fundamentalidad y permanencia que descuentan que se trata aquí de la contradicción fundamental, aunque la permanencia descuenta asimismo que se trata de realidades *realmente* contradictorias, inconvertibles. Contradicciones del tipo A es C ; B es D ; A no puede llegar a ser B ,⁷ sin posibili-

⁷ Se trata aquí, pues, de la "no identidad de los contrarios".

dad de compromiso o conciliación. No se trata de lo que habitualmente suele llamarse contradicción dialéctica.

Contradicción que aparece apuntalada en esta unidad primera por varios signos. En primer lugar, por la forma en que los Agentes caracterizan su tarea permanente en la ciudad de Serenia. Han realizado un esfuerzo muy grande para tratar de imponer las "virtudes del seguro": "Somos combatientes de una misma *cruzada*. . . nos hallamos en la primera fase de esa bien llamada *cruzada*" (p. 276). "¡Cuatro meses. . . para *ganar esta ciudad a la causa*, visitando a todo el mundo, publicando artículos en el diario local, y todo se vuelve *predicar en el desierto*" (p. 277). Se han repartido, además, carteles: "El lecho de muerte del moribundo asegurado y el del imprevisor". El "objetivo" es "despertar la conciencia y el interés de los ciudadanos de Serenia" (p. 276), "mostrar la diferencia entre morir asegurado y morir sin seguro" (p. 278).

Se trata, pues, de crear una nueva "conciencia", unos nuevos intereses, unos nuevos hábitos. Se trata de imponer una nueva realidad en la realidad preexistente. Resonancia religiosa, aunque degradada por la habitualidad, por la ideología de los agentes y por su actitud ante el lenguaje, que funciona en las palabras subrayadas. Aunque en la mente del lector o del espectador puedan aparecer tanto en su interpretación religiosa como en su interpretación económica.

En segundo lugar, por la forma como los Agentes ven la dificultad misma y su consistencia (p. 277). La "frialdad", el "despego" de la gente de Serenia por el seguro se presenta como debida a tres causas que forman sistema. En primer lugar, es gente anacrónica, vive fuera del tiempo, son de "otro tiempo" ("Esta gente vive dos o tres siglos retrasados. . ."). En segundo lugar, "no saben crearse necesidades nuevas". "¡Ahí está el quid, eso es! No saben que para que un país prospere en sus *actividades esenciales*, en la producción, la industria, el comercio, hay que aumentar el número de nuestras necesidades, multiplicar nuestros apetitos" (p. 277). En tercer lugar, esta *cruzada* no pertenece a la realidad de Serenia. Viene de afuera: los Agentes, reunidos, no en una casa, sino en un hotel, hace "cuatro meses, más o me-

nos [*que llevan*] aquí, para ganar a esta ciudad. . .” (p. 277). Las dos estructuras aparecen, creemos, perfectamente caracterizadas:

	<i>Sociedad de economía natural</i>	<i>Sociedad de economía capitalista</i>
Tiempo	Pasado (dos o tres siglos)	Presente
Espacio	Medio rural o semi-rural (ciudad pequeña), adonde “hay que ir”.	Ciudad
Cualidad	Necesidades naturales (fáciles de satisfacer).	Necesidades artificiales (dificiles de satisfacer). Inauténticas o alienatorias: creadas forzosamente con una finalidad fuera de ellas.

La cualidad fundadora aparece, por lo demás, acentuada por una circunstancia particular: “Claro, porque la tierra es feraz, porque tienen de todo sin mucho trabajo, porque el clima les favorece”, según las palabras de Don Helíaco (p. 277).

Pero todavía la contradicción queda subrayada por los Agentes desde un punto de vista valorativo, puesto que la descontada superioridad de la realidad primera queda puesta en duda: “Y, sin embargo, no viven mal” (p. 277), reflexiona uno de los Agentes.

Este aspecto de la contradicción concede al mundo de la obra la posibilidad de una dimensión dramática. Una estructura de signo negativo que sólo tuviera la fuerza de su tozudez, de su incomprensión, de su atraso, de su ruralidad, de su falta de imaginación para crear necesidades nuevas, engendraría una obra dramática establecida en un nivel de mera acción exterior. Sería una mera “supervivencia”, a la que, en términos políticos, sólo le correspondería una operación de limpieza. Pero si esta estructura establece las condiciones para una “vida buena”, en el mundo de la obra aparece un conflicto de realidades que tienen consistencia

ontológica de valor parecido. Esta valoración de la estructura segunda tiene un doble valor proyectivo. Uno, hacia el futuro de la obra, donde será recogido, explicitado y afirmado hasta una dimensión absoluta. Otro, hacia el pasado: las tres parejas de notas con que las dos realidades aparecen caracterizadas (Cuadro 1) mantienen su nivel objetivo, pero deben dejar en suspenso su nivel valorativo. Con lo que las dos estructuras aparecen presentadas como contradictorias desde un nivel semántico: las palabras no significan lo mismo según aparezcan desde una estructura o desde la otra. La realidad es mucho más rica, desde un punto de vista sincrónico, que lo que puede pensarse desde la plataforma de la realidad primera. También lo es desde el punto de vista diacrónico, puesto que asimismo ha quedado transformada la imagen valorativa del pasado. La obra ha sacado, pues, la contradicción de su nivel pragmático para introducirlo en un nivel dramático, y luego llevarlo a un nivel trágico, o cuasi-trágico.

También desde el punto de vista del modo de presentación de la realidad del mundo de la obra, la estructura 1 y la estructura 2 aparecen como contrapuestas.

Según hemos indicado, los Agentes son los únicos personajes de esta unidad, de tal manera que toda la realidad queda construida a través de sus palabras. Y en cuanto son portadores absolutamente identificados con la estructura 1, toda la realidad está construida desde su punto de vista, desde su concepción del mundo y desde su ideología.⁸ También el aspecto de la realidad al que hemos convenido en llamar estructura 2.

Esta organización tiene consecuencias para organizar la imagen de la realidad que la obra configura. La estructura 1 aparece como una dominación absoluta. Sólo ella es en verdad, puesto que el ser de la estructura 2 apenas goza del ser que la estructura 1 le concede. Sólo aparece en las palabras de los portadores de la realidad 1. La estructura 2 no tiene portador, y por lo tanto los Agentes carecen de interlocutor. No hay diálogo entre las estructuras: los Agentes dialogan en-

⁸ Usamos aquí ideología en el sentido de una intelectualización des-
totalizada que responde a los intereses de una parcialidad.

tre sí, y están fundamentalmente de acuerdo.⁹ Forman un bloque compacto que puede configurar la realidad como quiera, y puede organizar el proyecto que quiera, para resolver su problema. Y en efecto lo organiza. Y además lo realiza. No tiene oponentes. Nadie puede detenerlos. El comienzo de la obra propiamente dicha (Cuadro primero. Escena primera) supone el proyecto como realizado.

La estructura 2 tiene consecuentemente un ser menesterozo subyacente, no personalizado, un ser en segunda potencia, desvalorizado: la realidad segunda es sólo una dificultad para el desarrollo pleno de la estructura 1. Además es un ser indiciario: sabemos que los habitantes de Serenia no compran suficiente cantidad de pólizas. Pero este no ser suficiente es también un no ser suficiente para la realidad 1. Sabemos, además, según la opinión de uno de los Agentes, que "no viven mal". Pero esta afirmación, además de secundaria, es tímida. Y débil. Aparece y en seguida desaparece, barrida por la presencia de la realidad primera. Ni siquiera se incorpora al pseudodiálogo de los Agentes. El ser de la estructura 2 comienza apareciendo como ausente. Y silencioso. Que se haga presente y hable constituye una de las acciones fundamentales de la obra.

La oposición queda, pues, confirmada, pero ahora por la *forma* de la estructuración dramática del mundo de la obra. Sin embargo, esta estructuración tiene otras connotaciones.

Por de pronto no se trata sólo de que las dos realidades se relacionen bajo la especie de la oposición, o más radicalmente, de la contradicción, sino también que esta determinada relación en que la oposición-contradicción consiste, presenta una determinada organización espacial, pues la estructura 1 forma con la estructura 2 un acabado traslapamiento. La estructura 2 aparece "dentro" de la estructura 1, o por lo menos sobrecubierta por ella, subyaciendo en ella. En la totalidad de este mundo la realidad 1 funciona como una superestructura para la que la realidad 2 funciona como estructura.

⁹ V. ALMA DE ZUBIZARRETA, *Pedro Salinas. El diálogo creador*, Madrid 1969, pp. 245-251. Y nuestra reseña en *Filología*, 10 (1961), pp. 243-248.

Esta organización espacial completa la imagen de la realidad propuesta para comprender la totalidad que el espacio dramático llamado ciudad de Serenia propone. La estructura primera, que ha venido con su determinada consistencia de otro espacio, de otro tiempo —de un presente para un pasado o de un futuro para un presente— trata de aposentarse en su nuevo espacio. Pero el nuevo espacio no es un espacio vacío, sin formas: es un espacio lleno, ya ocupado y estructurado por la realidad que hemos llamado estructura 2. La diferente distancia entre las dos realidades y la realidad total queda expresamente señalada por la oposición espacial. Los callados-ausentes portadores de la realidad segunda aparecen inmersos en la realidad de Serenia: "los ciudadanos de Serenia", "esta gente" que provoca que "el estado de nuestros intereses en esta ciudad de Serenia es grave" (p. 276-277). Los presentes y parlanchines portadores de la realidad 1 actúan desde la irrealidad de "una habitación de un hotel de provincia" (p. 275).

En segundo lugar, el modo de aparición de la realidad introduce una contradicción formal que sugiere una cierta vacilación en nuestra percepción de la consistencia ontológica de los aspectos que constituyen la realidad total. En el mundo creado por el *El Prefacio*, los Agentes son omnipotentes. Pueden exponer su ideología, crear, a través de ella, una realidad y un proyecto para defenderla. Sin inconvenientes. Podrán además, sin inconvenientes, realizar este proyecto. No obstante, la ciudad de Serenia, organizada por la estructura 2, aparece hasta ahora como más poderosa. Precisamente el proyecto organizado por los Agentes está destinado a destruir ese poder. Pero se trata, todavía, de un proyecto. La mayor consistencia dramática no se corresponde, pues, con la mayor consistencia ontológica. Ni la disminuida apariencia con una debilidad real.

El Prefacio configura otros indicios de debilidad en la estructura 1. En primer lugar, por la ironía con que la obra nombra a los Agentes y a las compañías de que son representantes: Don Selenio, Don Helíaco, Don Universal, Don Estelario, *El Perihelio*, *El Novilunio*. *El Macrocósmos*, *El*

Triángulo Boreal, suponen una desrealización configurada por la hiperbólica inflación significativa.

Esta irónica inflación significativa queda confirmada cuando la obra acierta en caracterizar la ideología de los Agentes con dos de los rasgos fundamentales de la ideología y la praxis capitalista: la negación del valor del pasado como pasado y la exaltación de la multiplicación "de nuestras necesidades", de "nuestros apetitos" y de la posibilidad de satisfacerlos: "¡hay ingenio y mano de obra suficientes en la nación para satisfacer a todos!" (p. 277). La irónica inflación configurada en el interior del texto —crear necesidades para satisfacerlas— queda confirmada por el contexto: las dos ideas (pasado-negativo: necesidades nuevas-positivo) aparecen organizadas en una unidad en la que funciona como eje estructural la un poco melancólica y paradójica afirmación de Don Universal: "Y, sin embargo, no viven mal..." (p. 277).

También es irónica la tensión que se establece en la presentación del seguro como un negocio y como una forma de generosidad, de filantropía.¹⁰ La tensión aparece propuesta desde su dimensión universal: "Don Selenio: ... para mí este estancamiento *del negocio*, mejor diría de la *misión social*" (p. 277). Pero tiene reiteradas formas de expresión desde diversas perspectivas: "Nuestros *intereses* en esta ciudad", "los altos *intereses* que representamos", "combatientes de una *cruzada*", "la *cruzada* por el bienestar de nuestros *prójimos*", "progreso *social*", "bien llamada *cruzada*", representan una clase: "Por ahora debemos luchar *unidos* para lograr el objetivo [*destruir la fortaleza de la estructura 2*]... Más adelante... podremos operar... cada uno por nuestra cuenta...", "*múltiples* beneficios de la *aseguración*", "las *virtudes* del seguro", (p. 276-277), "el seguro, una de las *formas de cooperación más hermosa de la civilización moderna*". La voluntad expresiva de la obra queda asegurada no sólo por esta reiteración, sino también por la vacilación del texto citado en primer lugar. La obra quiere que el mismo personaje proponga los dos polos de la tensión: *negocio*, *misión*. La primera, espontáneamente; la segunda, como una corrección.

¹⁰ V. LUIS ARANGUREN, *El catolicismo y el protestantismo como formas de existencia*, Madrid, 1954.

El mismo movimiento aparece en las citas indicadas para las páginas 276-277, si tomamos el conjunto de todos los parlamentos, indiferentemente de quien los diga, como un texto.

La ironía y la debilidad ideológica de la estructura 1 alcanza una dimensión absoluta cuando traspasa la tensión meramente moral, para alcanzar un nivel metafísico: "Nos hace falta un muerto que tenga póliza", "la diferencia enorme que hay entre morir asegurado y morir sin seguro". Dimensión absoluta que alcanza una expresión plástica verdaderamente genial. Un cartel que desarrollaría este tema: "El lecho de muerte del moribundo asegurado y el del imprevisor".¹¹ Sea cual fuere la representación que en la obra se haga de este cuadro, lo cierto es que del texto mismo podemos concluir que a la ideología se le escapa un aspecto decisivo de la realidad de nuestra vida.

La obra ha creído necesario que el sentido del acto con que los Agentes tratarán de destruir la fortaleza de la estructura 2, y la finalidad misma del acto, aparezcan declarados con absoluta claridad e inocencia. La nota fundamental de este sentido proviene, es claro, de que la respuesta adecuada sea un *acto*, un hecho, que además trascenderá el espacio de la superestructura para insertarse en la estructura: "Hay que ponerles frente a la realidad misma" (p. 278). Simplificando todo el proceso que hemos mostrado: hay que pasar de los signos a las cosas, del significante plástico-lingüístico con su significado, al objeto significado; del muerto asegurado en el cartel, al muerto asegurado en la realidad.

Pero estos textos configuran sólo un momento del diálogo (pp. 277-281) en que la respuesta se prepara. El diálogo mismo en su totalidad propone una actitud menos radical, más insegura, llena de tensiones y conflictos de diverso nivel. Vacilación que reitera la constante presencia de la estructura 2.

¹¹ Este cuadro lleva a su punto extremo el esfuerzo propagandístico, o ideológico, de los Agentes. Los textos que indicamos a continuación (pp. 152-153) establecen un movimiento inverso: se trata de poner a los habitantes de Serenia ante la "realidad". Esta insistencia en la "realidad" propone uno de los polos fundamentales de la forma de *Sobre seguro*: pues es precisamente esto que aparece aquí configurado absolutamente, sin ninguna duda, como "realidad" lo que será negado como tal, "realidad" por la presencia y el pensamiento de la estructura 2.

Por de pronto, Don Selenio —expositor del proyecto— tiene escrúpulos en declararlo: “Sí, señores. Es cosa delicada, sumamente delicada”. Cuando Don Helíaco trata de borrar los escrúpulos, confirma explícitamente la vacilación: “Don Estelario, no *titubee* usted”. Esta vacilación está fundamentada en que el acto que tiene que proponer puede parecer, digamos así, negativo o malo, o inmoral. La obra tiene interés en que esta interpretación aparezca con toda claridad. Por lo que hace decir a otro de los agentes, Don Estelario: “Pero... ¿es que lo que nos propone usted es un *asesinato*?”. Aunque ya con el propósito de negarla, la interpretación queda reiterada: “Don Selenio: ¿Me cree a mí... capaz de tamaña *villanía*? —Don Helíaco: Descartada... esa conjetura del *asesinato*...”. La vacilación queda asimismo fundamentada en otra disyuntiva. Hay una cosa que se llama realidad, pero es difícil hablar de ella claramente: “No, Selenio. No sé si plantear la cuestión en esos términos, son *un poco crudos*”. “Todos somos hombres de *realidades*, que sabemos hacer frente a la *verdad* por dura que sea...” (p. 277). Se trata, pues, de presentar el acto proyectado buscando sus fundamentos en la “realidad”, en la “verdad”. Se trata no sólo, pues, de “descartar” las por lo tanto “falsas conjeturas” morales acerca del *acto*, sino también de afirmar los derechos de la “realidad”, de la “verdad”. La tensión no sólo se establece entre lo “moral” y lo “inmoral” sino entre lo “real” y lo “irreal”. Es claro que no se trata de dos dicotomías, sino de una sola.

Se trata, pues, de presentar el acto como positivo, como fecundo, como dictado por la realidad. El proceso de presentación apunta hacia diversos niveles. En primer lugar, utilizando la coincidencia de un elemento externo, se trata de identificar dos estructuras realmente opuestas: “muerte por un accidente” — “muerte natural” (“Muy sencillo: el accidente es tan casual como la muerte natural...” p. 279), e inmediatamente, como si se continuara un razonamiento absolutamente coherente, se destruye paradójicamente la identificación: “Se puede... *provocar* la *casualidad*”. “Un accidente es... el encuentro de dos circunstancias fortuitas... hagamos que esas circunstancias no sean fortuitas...” (p.

279). La lengua de la exposición adquiere así una dimensión científica, que además se postula expresamente: "... habremos logrado matemáticamente el proceso" (p. 279-80). "El progreso moderno fuerza a la naturaleza de mil modos. Desvía los ríos, evita los nacimientos..." (p. 279); "Eso de que a la naturaleza no se la puede forzar..." (p. 278). El habitual prestigio de la ciencia sirve para un doble ocultamiento: el de la paradójica contradicción de que partimos y la inmoralidad del acto. Sobre esta nube ideológica del científicismo, el proceso de presentación del *acto* desliza el prestigio de lo *eficaz*. Puede escogerse "el accidentado" "con toda libertad" (p. 280), y elegir al asegurado en varias compañías, y en el momento oportuno ("Si ustedes creen que se puede esperar más", p. 278). El *accidente* "es más sensacional que la *muerte natural*. ¡Más publicidad!" (p. 14). Por fin este mundo ideológico se completa con un enarbolamiento entusiasta de valoraciones morales: "los motivos de *altruismo* y *humanidad* que nos agitan", el seguro "no tiene nada que ver con el *negocio*, con el *vil interés* económico", es "una *bendición*... una *bendición social*", "...la nobleza de nuestra profesión" (p. 280).

Hemos introducido la noción de ideología en el sentido de un ocultamiento sofisticado de intereses. Quisiéramos insistir en la condición sofisticada, pues a través de ella el *Prefacio* organiza una crítica a la cultura de nuestro tiempo. Ninguno de los niveles se refiere con especificidad al objeto, al *acto*. Sólo la primera nominación, *asesinato*, que es justamente la que se quiere ocultar. La nominación segunda, *accidente*, como hemos indicado, queda destruida, al quedar construida la identidad muerte accidental — muerte natural por el texto mismo de su demostración: "*provocar la casualidad*". Se trata, así, de imponer, con el nombre, un objeto ficticio que goza de una valoración positiva, o por lo menos neutra, sobre el objeto real, que goza de una valoración negativa. Los otros niveles suponen, con el mismo propósito de realizar una transferencia valorativa, un deslizamiento objetivo: ninguno de ellos se refiere al *acto en sí mismo*. La "bondad" de la *técnica* no se refiere al acto, no es una nota constitutiva del acto. Tampoco la *eficacia*, que apunta a la acti-

vidad de asegurador. Ni, consecuentemente, el enarbolamiento valorativo sobre el seguro puede proyectarse sobre el acto. Por lo demás, la sacralización del seguro funciona como una irrisión. La misma obra trata de mostrarlo. La primera indicación de Don Heliaco, organizador de la acción dramática, lo señala palmariamente: "el estado de nuestros intereses en esta ciudad de Serenia es grave" (p. 276). No. Desde el punto de vista moral, se trata de un asesinato inocultable.

No así desde el otro punto de vista indicado. Desde el punto de vista de la realidad ("somos hombres de realidades"), la cosa aparece con una coherencia total, siempre que la perspectiva se mantenga dentro de la realidad económica, dentro de los límites de la estructura 1: hay que vender más pólizas, porque las compañías no ganan lo suficiente: hay que hacerlas vender. Lo que las haga vender será la realidad, lo eficaz, lo moral, la verdad. El "asesinato" es valioso para la estructura 1, porque del "asesinato" depende su ser. No hay así dos niveles de dicotomías. Hay sólo lo real y lo irreal. Lo real es lo moral. Lo moral es lo irreal, en definitiva inmoral.

Las vacilaciones, sin embargo, están justificadas, puesto que en la realidad no funciona sólo la estructura 1. También, por lo menos, la estructura 2. Vacilación que funciona en todo el *Prefacio*. Por eso los Agentes toman otra precaución. La víctima será un joven "medio bobo"; "se le hace un favor a él... y a la familia". Si disminuimos el valor de la víctima, el asesinato, "esa conjetura", será por lo menos "menor" (p. 280).

Los "hombres de realidad" van a poner a "estos tontos de la serranía... frente a la misma realidad" (p. 278).

1.2. *Mostración disminuida, vacilante, de la realidad 1*

También esta *unidad segunda* (escenas primera y segunda) aparece dominada por la estructura 1, y también aparece aquí subyacente, oculta, como una ausencia, con un sentido indeterminado, la estructura 2. Pero cambia el modo de presentación de ambas realidades, con lo que se enriquece la imagen de la problemática que venimos persiguiendo.

El dominio de la estructura primera parece seguro. Cuan-

do el telón se levanta para la iniciación de lo que Salinas llama *Cuadro Primero* —pero resulta que es el único— y a la que nosotros le llamaremos la *Comedia*, la obra propiamente dicha, la que aparece entre el Prefacio y el Epílogo, el proyecto de la estructura I ya ha sido realizado. Ángel, asegurado en 35,000 pesetas, ha muerto en un accidente: las 35,000 pesetas están, pues a disposición de la familia. La intriga de la primera parte de esta unidad (Escena primera) consiste en tratar de lograr una más eficaz y justa inversión, y distribución, de esa cantidad. Se trata, como suelen decir los economistas, de un problema de prioridades.

La intriga de esta subunidad continúa la configurada por los Agentes. Lo que aquí pasa es adecuada consecuencia de lo que entonces se previó. Los tres únicos personajes, por lo demás (el padre de Ángel, Don Fausto, el hermano, Eusebio, y la hermana, Águeda), aceptan la vigencia de la estructura primera, y de alguna manera se constituyen en sus portadores. Los Agentes, y la obra, han elegido con inteligencia su condición económica: "la clase humilde baja" (p. 283). Aquí las 35,000 pesetas pueden funcionar con elocuencia.

Sin embargo, el dominio de la realidad primera no se muestra esplendente, sino dominado por una cierta parálisis, por una amenaza de frustración.

La acción dramática está detenida, como en un remanso: se trata de las "prioridades", pero sólo para desplegar dificultades, sin llegar a configurar un acto, o formular un proyecto; por lo menos alcanzar un compromiso. Los momentos decisivos de la acción dramática están constituidos por tensiones ("Águeda, *Alzando la voz*, p. 283; Eusebio, *Excitado y subiendo el tono*, p. 284).

Esta dispersión de la acción dramática aparece causada por varios elementos que al mismo tiempo que establecen una textura dramática ceñidamente justificada, despliegan la debilidad de la realidad I en varias direcciones.

El más importante supone una modalidad interna: la operación ejecutada no es suficiente para solucionar las dificultades económicas de Don Fausto; de Eusebio y de Águeda. La estructura I, sin oponentes o portadores que la dificulten

por el ejercicio de su propia actividad, no puede mostrarse suficientemente elocuente.

Otros dos dependen de sus nuevos portadores. Ya no se trata de los Agentes, con su ser absolutamente agentes de unas compañías de seguros. El padre, el hermano y la hermana aceptan la realidad primera, pero no la representan. No son ya agentes, actores, sino aceptantes pacientes. No realizan la acción, sino que la sufren, la aceptan. No son sólo otras "personas" u otros "personajes". Son unos entes dramáticos de especie diferente, de diferente contextura ontológica.²² Desde el punto de vista de la estructura I, son unos entes más débiles; no sólo no están dispuestos a sostenerla (ni siquiera pueden imaginarla; la posibilidad de imaginarla queda fuera del horizonte de su ser), sino que tampoco están dispuestos a sostener las consecuencias de la operación ejecutada, en la que están existencialmente comprometidos.

El tercer elemento dramático limitador funciona en el nivel de la intriga, de la materia sobre la que los personajes actúan. E importa una debilidad racional para la realidad I,

²² Enfrentamos aquí un problema que asalta desde varias perspectivas a los estudios literarios. Es bastante fácil, necesario, suponer, como Barthes, Greimas y otros, que el personaje *no es* una persona. Cosa que ya sabía Cervantes, y luego, muchos más. Es ya más difícil suponer qué es. Y mucho más difícil establecer una serie de posibilidades concretas que abarquen la complejidad del problema. Los planteamientos más inmediatamente actuales carecen de alcance universal, tanto en la dimensión espacial como en la temporal, tanto en cuanto a las teorías como a los hechos literarios que tienen en cuenta. Adolecen, así, de profundidad especulativa: de eficacia para dar cuenta del ser de estos "significantes" que acostumbramos llamar personajes. Quizás no habría que descuidar, para encontrar este ser, el preguntarse por qué el hombre ha creído útil usar estos significantes que simulan, o parecen ser, hasta el punto de que los confundimos con ellas, personas. Paradójicamente: son no-personas-personas que, confirmatoriamente, a veces saltan del mundo de los significantes al mundo de las personas, o a veces saltan del mundo de las personas al mundo de los significantes, o se quedan en el mundo de las personas también como personas significantes. Para completar la paradoja: como personas— no personas. Puesto que nuestro trabajo supone una investigación empírica, nos limitaremos a señalar las cuatro clases de estos entes que esta obra propone: la clase de los Agentes; la de Don Fausto, Eusebio, Águeda y Don Nazario; la de Ángel; la de Petra y el Dinero.

pues su posible coherencia queda distorsionada. A pesar de las expresiones de duelo ("los tres seguros de vuestro pobre hermano..." p. 284; "Basta que este dinero provenga de la desgracia de tu pobre hermano..." p. 284), los tres personajes tratan de una operación estrictamente económica, como si dispusieran del producto de una inversión. Pagar "las deudas del negocio" del padre, "montar una clínica" para el hermano, ayudar a que Águeda se case, son finalidades que sobrepasan el más delirante modelo asegurador. Aunque con una cierta inconsciencia, o con mala conciencia, a que apuntarían las expresiones de duelo, esta actitud completa el símbolo alienador: la muerte de Ángel es un acto que produce renta. Los Agentes "compran" y ellos "venden".

Funciona, es claro, como hemos indicado en 1.1, la siempre presente-ausente estructura 2. Y esta presencia-ausencia de la estructura 2 influye como un elemento decisivo en la acción dramática que hemos bosquejado. Para especificar esta influencia y para estudiar el ensamblaje de las dos realidades deberemos tener en cuenta tres perspectivas.

El espectador-lector sólo advierte que alguien —ignora quién es— no debe enterarse de lo que los personajes conversan. Respondiendo a los dos momentos de tensión señalados, Don Fausto advierte: "No alces la voz, Águeda. Ten cuidado, no sea que nos oiga" (p. 283); "Eusebio, ¡más bajo! Ya os he dicho que tengáis cuidado, que nos va a oír y..." (p. 284). El lector se entera también de que la que no tiene que oír es Petra, la madre: "Señalando con un movimiento a la puerta de la alcoba de Petra" (p. 283). Los personajes saben algo más. Saben que Petra se resiste a firmar, y que por lo tanto la póliza no podrá ser cobrada.

Desde el futuro de la obra, al que los personajes y el lector-espectador accederán por lo tanto más tarde, el crítico sabe que Petra es portadora absolutamente identificada con una estructura cuyo ser es contradictorio con el ser de la estructura 1. Sólo el crítico sabe, pues (porque es un lector-espectador que puede, y debe, ver la obra desde todos sus tiempos), que de lo que aquí se trata es de que la estructura 2 está deteniendo a la estructura 1.

La realidad 2 aparece así, en la imagen que de la realidad

tiene la obra, actuando ante el espectador como presencia oculta, tácita, que sólo se manifiesta por indicios, pero que paraliza a la realidad 1.

De cualquier manera las tres perspectivas deben llegar idealmente a coincidir. Es claro que sólo como una posibilidad concreta. En la realidad, no cualquiera es capaz de llegar al nivel de realidad a que Hegel llega cuando escucha los cañones de la batalla de Jena. O, por lo menos, no cualquiera es capaz de llegar sin la ayuda de Hegel. Nivel de realidad que seguirá siendo real, aun cuando desde el futuro podamos llegar a niveles más profundos, o sólo quizá más inclusivos.

Este modo de presentación de la realidad 2 tiene consecuencias decisivas para la comprensión de la imagen de la realidad que la obra configura.

La estructura 2 sigue —como en el *Prefacio*— callada, ausente, sólo manifestada por indicios, aparentemente sometida, pero poderosa por las consecuencias sobre el mundo que la obra configura, y sobre la acción dramática. Hay, pues, en la realidad, realidades que no vemos, pero cuyos efectos sufrimos y que podemos presentir, y que en algún momento pueden presentarse declaradamente. Hay, además, la presencia de una incompatibilidad, una imposibilidad de comunicación, de diálogo, de compromiso. Hay, por fin, una *incompatibilidad* espacial: así como antes el espacio de la ciudad de Serenia se opone al espacio de la habitación del hotel, ahora la alcoba de Petra se opone al mundo de la sala comedor.

El modo de presentación, con sus consecuencias significativas, es confirmado por el proceso de presentación. Si bien la estructura 2 va a ejercer un proceso que va desde esta presentación menesterosa hasta una presentación plena, absoluta, este movimiento va ejerciéndose cauta y subrepticamente: la unidad segunda mantiene todas las características indicadas para la *unidad primera*. Sólo agrega una nueva: la realidad 2 tiene ya un portador personal.

La escena II (pp. 284-285) propone una subunidad en la unidad II, pues si bien mantiene la misma vinculación entre las realidades 1 y 2, supera momentáneamente la parálisis de la acción dramática. Don Nazario, notario del pueblo, apa-

rece como portador de un nuevo proyecto: tratar de convencer a Petra para que firme.

El proyecto de Don Nazario (P2) continúa el de los Agentes (P1), trata de realizarlo (PR), pues hasta este momento ha sido un proyecto mutilado (PM). En realidad el proyecto de los Agentes no se ha realizado: no consistía en la consumación de un acto (matar a Ángel), sino en lograr que este hecho hablara (mostrar las virtudes del seguro, etc.) Si P2 se realizara, P1 desplegaría su elocuencia.

Pero también continúa la acción dramática de la Subunidad Primera. En realidad la organiza: recoge los vagos deseos que la fundamentan para organizar un proyecto que ya se dispone a realizar.

Esta doble continuidad caracteriza la acción dramática de lo que hemos llamado la comedia *propriadamente* dicha (Cuadro I). P1 y P2 tienen la misma finalidad exterior: convencer a Petra. Y una muy distinta finalidad interior. Don Fausto, Eusebio, Águeda y Don Nazario se proponen resolver unos muy limitados problemas económicos: los agentes tratan de que esta resolución despliegue su elocuencia. La recuperación de la capacidad de iniciativa de la estructura 1 queda así escindida en dos niveles. Lo que supone, en el mundo de la obra, y en el mundo de la realidad, una nueva contradicción.

Este doble nivel es confirmado por el modo con que sus sucesivos portadores se relacionan con la estructura 1. Ya hemos señalado este contraste para la subunidad primera, que en esta segunda se agudiza. Don Fausto y sus hijos aceptan, impotentes, actuar por delegación: "Don Fausto: Pues ya sabe usted. Si usted pudiese hacer algo..." (p. 284). "Águeda: Mi madre le respeta mucho, Don Nazario" (p. 284). "Don Fausto: ¡Pues como usted no pueda, Don Nazario, nadie!" (p. 285). Cuando Don Nazario entra en la alcaoba de Petra, la acción dramática queda reducida a significantes de inacción: No sólo los personajes no dialogan ("hay un momento de silencio") sino que intentan minimizar la situación dramática que constituyen: Don Fausto "junto a la chimenea", Eusebio "en una butaca", Águeda "junto a la ventana"; Fausto "hurga el fuego", Eusebio "enciende un

pitillo" (p. 285) La inacción (silencio, cuasi inmovilidad o actos que se dispersan fuera de la acción) es sólo interrumpido brevemente para expresar de palabra la impotencia y la inacción: "Don Fausto: ¡La verdad es que no sé qué necesidad había de todo esto! ¡Qué situación nos ha creado vuestra madre!". Inmediatamente: "Otro silencio" (p. 285). Por último: hay una acción, pero fuera del espacio visible para el espectador, en la alcoba de Petra, en la que ellos no intervienen. La obra lo subraya; están en silencio, "como si todos esperaran algo" (p. 285). Su acción es un esperar. Don Nazario mismo se muestra bastante inseguro: "Veremos, veremos, voy a hablar con ella..." (p. 284).

Frente a estas vacilaciones, inseguridad, o impotencia de los representantes de la estructura 1, la fortaleza de la estructura 2, aunque sólo sea desde el punto de vista psicológico de su portador, queda confirmada: "Sí, sí, pero ya sabéis cómo se pone ella cuando se pone. *Durilla, durilla* de vencer, si se *emperra* en una cosa" (p. 285).

Lo mismo que, por lo menos también desde el punto de vista de Don Fausto ("La verdad es que no sé qué necesidad había de todo esto. ¡Qué situación nos ha creado vuestra madre!", p. 285), la incompatibilidad de las dos estructuras. Ni Don Fausto ni sus hijos ni Don Nazario entienden lo que pasa.

En la estructura 1 se insinúa, además, otro resquicio: todavía no ha sido encontrado el cadáver de Ángel (p. 284).

A esta escisión vertical, el proyecto de Don Nazario agrega una escisión horizontal: el motivo de *La Comedia* no es el motivo de *El Prefacio*, ni el acto para mantener la eficacia de la estructura 1 es el preparado por los Agentes: no se trata ya de "obtener un muerto asegurado"; se trata de "convenir a Petra". La obra configura claramente la ruptura a través de su nominación estructural: no opone "un cuadro primero" a un cuadro segundo: opone dos unidades de nivel ontológico dramático diferente.

1.3. *Presentación distorsionada de la estructura 1*

Aunque dentro de una textura mucho más complicada, y

con algunas variaciones decisivas en el modo de presentación, la *unidad tercera* (Escena tercera) mantiene la misma organización fundamental del mundo de la obra. Persistencia y modificaciones provienen de los cuatro movimientos fundamentales realizados por la acción dramática.

La unidad tercera organiza un movimiento inclusivo: actúan en ella como personajes únicos los dos tipos de portadores de la estructura 1: Los Agentes, Don Fausto y sus hijos, y Don Nazario. La estructura 1 continúa así con el dominio de la acción dramática tanto en la forma indicada para la *unidad primera* como en la forma indicada para la *unidad segunda*: con un dominio esplendente y con un dominio vacilante. Pero con esta diferencia: los dos tipos de dominio funcionan en la misma textura, contemporáneamente, y sobre la misma situación (realizar el proyecto 2: convencer a Petra), de tal manera que la acción de la estructura 1 aparece entorpecida por las tensiones internas establecidas entre los dos niveles de aceptación.

Después de la parálisis de la acción dramática acontecida al final de la *unidad segunda*, los Agentes tratan de promoverla enérgicamente, mientras Don Fausto y sus hijos, aunque aceptan, y apoyan, cualquier gestión, insisten en su actitud: actuar sólo por delegación. El punto extremo de esta resistencia acontece cuando los Agentes deciden entrevistar a Petra ellos mismos. Los hijos aceptan entusiasmados, pero Don Fausto ya no puede acompañarlos en este gesto: "No querrá". "Le va a ser muy doloroso". "...pero...yo (*Sollozando*) yo...no se lo digo..." (p. 288).

También el segundo movimiento dramático fundamental de esta unidad tercera configura una fisura —ahora más grave— en el poderío de la estructura 1. Esta gravedad es mayor, no sólo por su dimensión intrínseca, sino porque hace posible la aparición más declarada de la hasta aquí apenas insinuada estructura 2.

El primer emisario de la estructura 1, Don Nazario, vuelve de la alcoba de Petra, derrotado: "Nada, amigo Fausto. Nada". Y vuelve aceptando el fracaso. Una vez que describa la actitud con que Petra le ha respondido, se irá de escena y desaparecerá de la obra. Este emisario ya no sirve; ya no sir-

ve este portador de un compromiso de buena voluntad. La negativa de la estructura 2 está asentada en bases más firmes y más profundas.

La forma de este movimiento de Don Nazario configura a través de uno de sus aspectos, desde otra perspectiva, la debilidad de la estructura 1: Don Nazario, aunque vacilante, es un portador de la estructura 1. Pero antes de alejarse de la realidad de la obra, se convertirá en portador —por lo menos resignado, impotente— de la realidad 2. Esta conversión de su papel anticipa el derrumbamiento interior ya indicado de Don Fausto, y los dos confirman nuestra interpretación (I.1) del peso ontológico que caracteriza a su grupo: con la misma intensidad disminuida pueden convertirse en portadores de una o de otra realidad.

La forma del contenido de esta conversión, el hecho de que el aparecer como portavoz de la estructura 2 tome la forma de una *presentación* (de una *descripción* de Petra y de un citar las palabras de Petra) de la estructura 2, supone un avance de la estructura 2 en el mundo de la obra: hasta ahora la estructura 2 —Petra— es una realidad ausente; ni el espectador ni los otros personajes han estado frente a ella ni con ella han hablado; sólo funciona un “¡No!” implícito o apenas comentado, y los efectos de ese “¡No!”; ahora, aunque en palabras de Don Nazario, conocemos gestos y palabras de Petra. Y estos gestos y palabras dicen, ahora explícitamente, en la acción dramática presente, otra vez “¡No!”. El espectador debe cambiar su imagen de la Realidad: durante ocho líneas, en el texto de la obra, durante 115 segundos en su tiempo, la estructura 2 ha reemplazado la hasta ahora permanente presencia de la estructura 1.

El contenido de la conversión de Don Nazario no sólo importa una insistencia en la actitud negativa de la estructura 2, sino también el despliegue de otros dos aspectos que caracterizan, y fundamentan, esa negación. Por un lado el *silencio*: “He hablado, he hablado, y ella ni me contesta” (p. 287). Ya Don Fausto, en la *unidad segunda*, tuvo una experiencia similar: “Petra, Petra, aquí está Don Nazario, el notario, que viene a verte. . . (Nadie contesta.)” (p. 285). Por otro lado la ausencia, o la *distancia*. Petra ha estado callada,

ausente, distante, durante toda la obra. Cuando permite que alguien se le acerque, opone el silencio. Cuando parece que va a romper el silencio ("ya cuando ha abierto los labios fue para decirme"), habla para exigir *silencio y ausencia*: "Por su memoria, Don Nazario, déjeme usted sola...". Cuando permite que alguien se le acerque, expresa la *distancia* con un gesto: "Sigue quieta en su silla, mirando a la ventana". El silencio, la ausencia, la distancia en que la estructura 2 insiste para afirmarse, para defenderse, suponen la incompatibilidad de las dos realidades, o por lo menos que la estructura 2 debe sostenerla si quiere permanecer en su ser.

Pero ¿cuál es el ser de esta estructura 2? Hasta ahora es un ser vacío, que sólo funciona como una afirmación. Su ser, por ahora, es un ser que se afirma, pero cuyas notas constitutivas nos aparecen ocultas. No obstante, don Fausto ha insinuado una nota de la relación Petra-Ángel que puede ser indicio de su constitución fundamental: "Y luego Ángel era el más pequeño, y por ese estado mental suyo, lo quería como a nadie, era su nido...". Aunque referido no a esta relación sino a la que vinculaba a Ángel con Don Fausto y su mujer, Petra alude a la misma nota: "Ustedes le querían mucho..." (p. 287). Por eso puede pedir a Don Fausto que la deje sola. La obra inicia así un proceso de develación, paulatino y cauteloso, de la manera de ser de la estructura 2, proceso similar y paralelo al proceso de mostración plena de la misma realidad. Los dos procesos habrán de culminar simultáneamente.

La incompatibilidad entre las dos estructuras tiene en esta *unidad tercera* otros modos de expresión. Los dos grupos sienten como irremediable la imposibilidad de convencer a Petra: "Don Fausto: Pero y ¿qué quiere usted que hagamos?". "Don Hefaco: Tampoco nosotros podemos hacer nada más" (p. 286). Don Universal: Petra "les pone a ustedes (y a nosotros también) en un callejón sin salida..." (p. 286). Pero sobre todo la incompatibilidad queda configurada porque todos sienten que están ante una realidad arbitraria, desconcertante, a la que sólo se le puede encontrar fundamento en la incultura o en la deformación psicológica: "Don Estelario: Nunca se ha visto a tres agentes de tres compañías de

seguros como... teniendo que suplicar a la familia del asegurado que reciba el dinero" (p. 286). "Don Fausto: ... Petra, mi mujer está un *poco nerviosa* y... (p. 286) ... ha vivido siempre encerrada aquí, o en el campo en la finca de sus padres, *no conoce el mundo*" (p. 287). Los Agentes, al proponerse como mensajeros segundos, recogen esa interpretación y la desarrollan: "Hemos dado con no pocas personas *obstinadas, tercas*, que al cabo... han *visto claro*..." (p. 288). Y, como ellos son "un tanto *psicólogos, conocedores del corazón humano*", consideran que podrán convencer a Petra. "Don Estelario: ... y qué es lo que alega como la base esa *incomprensible* conducta?" (p. 287). "Eusebio: ¡Eso de ceder a un *capricho* que a todos nos perjudica y a nadie aprovecha!" (p. 288) [*Eficacia*].

La obra deja claramente establecido que Don Fausto y sus hijos no se solidarizan con la realidad 2: "Águeda: No, señor, nosotros...". "Eusebio: Nosotros no la rechazamos..." (p. 286). "Don Fausto: Sí, le llamamos [*a Don Nazario*] a ver si él podía quitarle esa idea de la cabeza..." (p. 287).

Fieles a su explicitada concepción del mundo, la acción de los Agentes en esta unidad está dirigida a poner a Don Fausto frente a la realidad: "El objeto de nuestra visita es comunicar a ustedes que nosotros... no podemos continuar así" (p. 286). "No, joven, la ley es la ley... y si ella se resiste a firmar..." (pp. 286-287). Para que esta realidad tome mayor consistencia, los Agentes depositan "35,000 pesetas en billetes de cien" encima de la mesa (p. 287). Ya no son los representantes de la realidad económica los que están ahí, sino la realidad económica misma. La intención de los agentes es, por supuesto, meramente psicológica, y como tal la percibe en este momento el espectador. Pero la tensión entre las dos estructuras se basa, según la obra, en niveles más profundos.

Aunque el nivel decisivo no acontecerá hasta la *unidad quinta*, esta unidad tercera introduce a su protagonista esencial: "En este momento se abre la puerta de la alcoba de Petra. En el umbral aparece ésta" (p. 288).

1.4. *Enfrentamiento real de las dos estructuras*

La presencia actual de la estructura 2 al final de la *unidad tercera* transforma radicalmente la relación de fuerzas en el mundo de la obra. Antes de que esto ocurra, la estructura 1 se propone continuar con su actitud. Mutilado el proyecto 1 (P.1: conseguir un muerto) y fracasado el proyecto 2 (P.2: intento de Don Nazario por convencer a Petra que, de haberse realizado, habría completado P1), los Agentes organizan el proyecto 3 (P.3: rescatar a P2 de su fracaso). Aunque las finalidades mediatas sean diferentes (resolver sus problemas económicos — lograr que la muerte de Ángel hable, sea elocuente), ambos proyectos se dirigen a una misma finalidad inmediata: convencer a Petra. A la elocuencia narcisística, de la *unidad primera*, corresponde la búsqueda del *acto*, de la "realidad" de P1, a la disminuida de Don Nazario en la *unidad segunda*, la otra vez exultante, pero exigente, con una doble apelación, otra vez, a la "realidad" (Don Fausto y sus hijos pueden perder el dinero de la póliza — depositan las 30,000 pesetas ahí, en la mesa) de la *unidad tercera*, y ahora las sucede la "psicológica" que se proyecta, aunque esta psicológica también se dispone, ella misma, a enfrentar la realidad.

El modo de presentación de la estructura 2 insinúa las características decisivas de este cambio. Petra ha tomado la iniciativa. Los Agentes no deben ir a buscarla. La realidad 2 no sólo rechaza a la realidad 1, sino que avanza sobre ella: abandona su espacio y enfrenta al espacio contradictorio. Pasa, además, enérgicamente, dominando la escena: "...alta, delgada, vestida de negro, con un pañuelo en la mano...". Independientemente de los contenidos, por la presencia plástica de Petra, por su forma: es la primera descripción que la obra hace de un personaje; los otros personajes son unos personajes plásticamente borrosos, intercambiables. Los contenidos destacan la singularidad, y el poder: la altura, la presencia de colores puros, contrastados. Esta dominante presencia plástica se confirma cuando la descripción apunta a otros significados. Aunque presente, la estructura 2 mantiene su separación, su distancia: "...se queda parada en el umbral...", "...mirando a todos sin expresión". Enfrenta el espacio con-

tradictorio, pero se queda en el límite, sin abandonar el espacio que la sustenta. Enfrenta a los portadores de la estructura 2 sin mezclarse con ellos, y sin entrar con ellos en la mínima comunicación. Su presencia es tan poderosa, que redistribuye, separándolos en dos grupos, a los portadores de la estructura 1: "Águeda y Eusebio van a ponerse al lado de su padre... los Agentes se acercan en primer término..." (p. 289). Lo que subraya la posición ambivalente y subordinada de Don Fausto y sus hijos: cuando la estructura 2 está ausente, tratan de unirse a los portadores identificados con la estructura 1, pero cuando la estructura 2 aparece esplendente, se ven obligados a separarse. Para la estructura 2 no hay términos medios: se oculta, expectante, sin perder su ser, o se manifiesta en todo su esplendor.

Esta afirmación absoluta del ser de la estructura 2 será la constante dominante de este *unidad cuarta*. Petra no sólo ha tomado la iniciativa del enfrentamiento, sino también del diálogo. Lo que Don Fausto, y sus hijos, y los Agentes digan, funciona siempre como respuesta a parlamentos de Petra. La estructura 1 pasa así a la defensiva; no hace sino justificarse ante los ataques de la estructura 2. Esta forma funciona de manera tan dominante que, pasado el primer tercio de esta unidad (pp. 289-290), el diálogo queda convertido en un monólogo, cuya presencia arrolladora y compacta sólo concede el resquicio indispensable para alguna breve y débil acotación.

Petra no vacila en ningún comentario. Afirma su ser y niega el ser de los enemigos; afirmar y negar que son sólo dos aspectos de un mismo movimiento. Negar a la estructura 2 es sólo afirmar un espacio donde el ser de la estructura 1 resplandezca: la afirmación de la estructura 2 supone la negación de la estructura 1. Este cuádruple juego dialéctico se organiza en torno del sentido de lo acontecido y acerca de la realidad de lo acontecido.

Petra niega el hecho fundamental alrededor del cual viene girando toda la acción dramática: Ángel no ha muerto. Si Petra tuviera razón, la "realidad" y los hombres de la "realidad" adquirirían una dimensión "irreal"; sus actos tendrían una fundamentación fantástica. Este ataque contra la reali-

dad de la estructura 1 tiene dos formas de expresión. La primera goza de cierta timidez, y tiene una declarada configuración paradójica. Ángel está muerto. Sin embargo, los muertos sólo "Están *como* muertos. Pero su madre *los vive* y tiene que verlos por todos, quererlos por todos, pensar en ellos por los demás" (p. 289). Esto no inquieta a los interlocutores: se trataría de una cierta permanencia que el recuerdo concediera. La segunda supone una afirmación claramente denotativa: "Pues no... No firmo porque mi hijo vive..." (p. 293). Denotación que inquieta a los dos grupos: "*Todos (Con aire de extrañeza)*: ¿Que vive? ¿Quién se lo ha dicho?".

En segundo lugar, Petra descarta toda posibilidad de ocultación ideológica, pues da a todos los actos producidos por los tres proyectos (Gestiones) una cruda interpretación económica: "Yo lo sé, porque todos ustedes lo han vendido y están dispuestos a tomar el dinero de su muerte. Para ustedes está muerto, porque así, muerto, cogen ustedes el dinero, si no, no. No hay dinero si no hay muerto. Ustedes lo necesitan muerto" (p. 293). "Y ahora quieren ustedes que yo tome el dinero de la venta, que yo lo venda, ¿no?" (p. 291). "Y a ésta [*a Agueda*], ¿no se la quieren ustedes comprar?" (p. 291). "Y tú (*Agueda*) y tu hermano y tu padre, estáis conformes es que se los vendamos a estos hombres, ¿no?" (p. 289). Don Selenio, que siente que Petra desmorona toda la construcción ético-religiosa insinuada por los Agentes en la *unidad primera*, intenta una tímida defensa: "Pero, señora, eso no es vender...". Todavía Petra insistirá en el sentido irreligioso de la estructura 1: (*Sarcásticamente*): "¡Con Dios...! ¡Esos!" (p. 293).

En tercer lugar, el ataque sobre la estructura 1 retrotrae la interpretación del acto a la interpretación que los Agentes se esforzaron por eliminar: se trataría de un asesinato. "Lo que digo es que son ustedes, ustedes, los que le han matado..." (p. 291).

Estas afirmaciones de la estructura 2 organizan el ataque sobre la estructura 1 en dos niveles de realidad. En un nivel empírico, psicológico, exterior, que los Agentes perciben, y que les hace sentirse inquietos. En nivel profundo, metafísico, que afirma su propio ser y deja sin fundamento el ser

del enemigo, nivel tal vez presentido —en el plano de la obra— por Don Fausto y los hijos, pero que el espectador y el crítico pueden advertir.

Este paradójico doble juego de niveles se hace posible porque las tres afirmaciones de Petra tienen un sentido directo, apoyado en la realidad de la obra. Que el hijo vive, en la circunstancia de que el cadáver de Ángel no ha aparecido. Que aceptar la prima supone vender a Ángel, en el hecho de que el "accidente" fue preparado con una finalidad económica. Que los Agentes han matado a Ángel, en que ésta es la verdad. Sobre este primer nivel denotativo, aparece un nivel connotativo de dimensiones metafísicas.

Que el seguro supone una venta y que los Agentes han matado a Ángel no proviene de esas circunstancias fortuitas sino de considerar al mundo y al hombre como una mercancía: "Como se mata a todas las cosas, a los peces, a las flores, a las piedras, poniéndolas precio..." "Mi Ángel iba por ahí con una etiqueta: 'Valgo siete mil duros'" (p. 291) "¿Dan ustedes dinero por los pájaros también?" (p. 290).

Que Ángel no haya muerto no proviene de una circunstancia fortuita. Proviene de un amor de dimensiones absolutas, religiosas, que señalamos a medida que se ha ido insinuando y que ahora, como desenlace de esta unidad, llega a su completa explicitación: "Pero yo lo necesito vivo y aún le queda un hilo de vida que soy yo, que quiero que viva, que no tomo el dinero. Y eso es lo que no quiero vender. Si yo firmara, entonces sí que se habría muerto... Cada vez que digo "no firmo" le siento vivir, sin verle, como le sentía en los primeros meses de su vida, dentro de mí, como un latido".

La realidad 2 se nos ha presentado con toda su plenitud, en su realidad, declarando los fundamentos que la constituyen, fundamentos que justifican no sólo su rechazo de la estructura 1, sino también la constante afirmación de la obra de una radical incompatibilidad.

Esta incompatibilidad ha tenido en esta unidad una configuración explícita: ante las primeras expresiones de la estructura 1 (Don Hefaco, Don Estelario; p. 289), Petra ha declarado la imposibilidad de diálogo: "¿Qué dicen? ¿Qué

es eso? ¿Por qué hablan así? ¿Por qué me hablan con tantas y tantas palabras y no se entiende nada? (*Don Heliaco y Don Universal hacen ademanes de desesperanza como dándose por vencidos.*) (pp. 289-290). Ahora, al declarar las razones más profundas de sus raíces ontológicas: "Váyanse, váyanse..." (p. 293).

I.5. *Enfrentamiento absoluto de las dos realidades.*

La realidad segunda está sola, triunfante, dominando todo el espacio dramático. El proceso de agregación indicado para la unidad quinta queda así reemplazado por un proceso de desagregación. Los Agentes se han retirado, siguiendo el camino de Don Nazario. Luego Don Fausto y los hijos se han ido a dormir. Los portadores de la realidad primera han desaparecido, radicalmente derrotados. La radicalidad queda configurada en la acción dramática. Los Agentes han desaparecido para siempre. Águeda y Eusebio volverán, pero no ya como portadores de la realidad primera. Don Fausto como portador de una realidad primera irónicamente degradada, con un irrisorio esperar sin esperanza. Y todos fuera de la obra dramática propiamente dicha, en el Epílogo, que se remansa sin acción, como un pantallazo sobre los desechos de una batalla perdida.

Sin embargo, el triunfo, aunque arrollador, no es definitivo. La realidad segunda ha triunfado porque el ser de su portador, su consistencia, es superior al ser, a la consistencia ontológica, de los portadores de la realidad primera. Los Agentes representan, son representantes; Don Nazario, un mensajero; y Don Fausto y sus hijos, objetos de la realidad primera. Pero Petra no es ninguna de estas cosas ni ningunas otras que la obra podría proponer. Petra es la realidad segunda. Para enfrentarse a Petra se necesita nada menos que la realidad económica misma.

El acierto de la obra al provocar este nuevo enfrentamiento, y el acierto de los Agentes al dejar el dinero para que los reemplace en su función, queda indicada expresamente por la obra misma ("Petra: Esos hombres *saben* mucho. Aquí nos han dejado solos, a ti y a mí. Con su *palabrería* nunca

van a convencerme. Ahora *te toca a ti*, ¿verdad? Siete mil duros" p. 294).

Los contenidos del diálogo de esta unidad quinta (Escena V) insisten en esa posición: se trata aquí de discutir cuál de las dos estructuras es más poderosa y en fundamentar este poder en la consistencia misma de cada una de las dos estructuras. Se trata de saber quién es capaz de asegurar la muerte o la vida de Ángel, y en qué consistencia se basa esta capacidad.

También la forma de este diálogo. Acontece aquí el primer diálogo estrictamente dramático: por primera vez los personajes expresan declaradamente su pensamiento y están absolutamente identificados con él. En realidad trascienden su ser personajes para convertirse en la realidad misma. No son ya personajes dramáticos o novelescos, sino héroes épicos o trágicos.¹³ Petra y el Dinero no son *lo que dicen*, sino que dicen *lo que son*. El dinero dice abiertamente, especulativa-

¹³ Los Agentes, Petra y el Dinero son sujetos activos. Don Fausto y su grupo y Ángel, objetos pasivos. Los primeros tienen un ser pleno, son plenamente su ser. Los segundos tienen un ser menesteroso, no son plenamente su ser, lo son vacilantemente. Los Agentes son plenamente un ser menesteroso, secundario: viven su ser en los arrabales de la estructura 1. Aunque absolutamente, viven una parcialidad y quedan por eso convertidos en instrumentos de la estructura que viven. Petra y el Dinero viven absolutamente un ser desplegado en su plenitud, desde el centro de ese ser. No son instrumentos de sus respectivas estructuras, sino sus amos, sus creadores: son esas estructuras. El dinero es una abstracción y Petra una concreción: un significante cuyo significado tiene como correlato significativo, objetivo, un alma y un cuerpo, y usa esta alma y este cuerpo en la afirmación de ser frente al Dinero, que no los tiene. La pasividad de Don Fausto y su grupo, y de Ángel, proviene en alguna medida de la misma causa de que proviene el ser menesteroso de los Agentes: viven en los arrabales de ser. Pero ahora en un arrabal en el que las dos estructuras, la 1 y la 2, se entrecruzan. Activos instrumentos con adhesión plena *versus* pasivos instrumentos con adhesión vacilante. También Ángel vive en estos entrecruzados arrabales del ser de las estructuras 1 y 2. Pero mientras Don Fausto y su grupo están instalados en la estructura 1 presintiendo, angustiados, la estructura 2, Ángel vive la situación inversa. Con esta diferencia: su ser es un cuasi no ser. Un ser cuyo ser es aceptar el ser esplendente de Petra: no decide, como por lo menos lo hacen Don Fausto y su grupo, ni aun su vacilación.

mente, lo que los Agentes dicen, o hacen, encubiertamente, ideológicamente, externamente, y lo que subyace en el decir o en el hacer de Don Fausto, sus hijos y de Don Nazario. Petra dice, en esa misma forma, lo que la obra empezó por insinuar y Don Nazario primero y luego Petra misma fueron declarando cada vez más claramente.

El enfrentamiento de las dos estructuras, y el diálogo, adquieran, es claro, una dimensión trágica. Ni Petra puede vencer al Dinero ni el Dinero a Petra. Las dos estructuras son poderosas e incompatibles, contradictorias. No hay lugar para el Amor en el desarrollo imperial de la fuerzas económicas. No hay lugar para el desarrollo imperial de las fuerzas económicas en el mundo imperial del Amor.

La obra podría encontrar su desenlace con la mera indeterminación configurada por esta afirmación de Petra al final de esta unidad: "¡Nunca, nunca [firmaré], aunque amanezca muerta!" (p. 296). Antígona dice "¡No!" a Creonte, y elige la muerte.

Pero el mundo configurado, y la estructura 2, tienen todavía una posibilidad. Ante una estructura poderosamente racional y compacta como la estructura 1, queda sólo la posibilidad de lo fantástico, de lo "irreal", del milagro.¹⁴ En la realidad total de la obra, dominada por las categorías de la estructura 1, la afirmación absoluta de la estructura 2 tiene poder para provocarlos. Ángel aparece en la ventana. El dinero queda derrotado, adquiriendo las características de la irrealdad: "Emite algo así como un silbido o bufido prolongado y se apaga como si se fuese por el aire que entró por la

¹⁴ Aunque el texto parece absolutamente claro, quizá convenga insistir en la búsqueda de una codiciable objetividad. La presencia de lo "irreal" es constante en la obra dramática de Pedro Salinas. Utilizaremos aquí sólo dos ejemplos cuya ejemplaridad surge inmediatamente de la mera relación de los hechos. En *La fuente del El Arcángel* (*Teatro Completo*, Madrid, 1955) el Arcángel queda transformado en un ser humano que es a la vez Eros, el Diabolo, un prestidigitador, la encarnación del mundo circense, quizá Don Juan. En *Los Santos* (*Guadernos Americanos*, 75, nº 3, mayo-junio 1954), las imágenes de unos santos se animan, se convierten en unos condenados a muerte y se hacen fusilar en lugar de ellos.

ventana [*que Petra ha abierto para que Ángel entrara*]. El Dinero no puede soportar la "resurrección" de Ángel.

La configuración de la constitución de cada una de las estructuras y la afirmación del poder que se apoya en las respectivas maneras de ser, evita toda posibilidad de interpretar esta obra en una dimensión meramente realista o meramente naturalista, costumbrista. Aun toda posibilidad de interpretarla como una comedia, o como un drama. Se trata aquí de una tragedia, o de una dimensión trágica que apunta a la creación de una tragedia. Los elementos constitutivos de una estructura son contradictorios con los elementos constitutivos de la otra estructura, y cada una de ellas afirma su ser con una intensidad absoluta.

El Dinero considera que su poder proviene de su falta de espiritualidad, de la no vigencia en su seno de otras valoraciones que no sean su propio poder ("no tengo alma"). Este maquiavelismo, que justifica retrospectivamente la gestión primera de los Agentes, le permite dominar la realidad de signo opuesto ("¡Todas las almas, mías!", p. 295). Y de no tener cuerpo: "...Ni pies, ni manos". "¿Dónde me ves el cuerpo?" (p. 295). Su poder le viene de ser una abstracción.

Este poder del dinero es proyectado en los intersticios de la realidad concreta, en un movimiento que va de lo general a lo particular. El dinero domina los espacios donde los hombres viven ("¿Tú no sabes que *las ciudades son templos míos?*", p. 295) de una manera absoluta. Manera absoluta que además queda configurada por el entrecruzamiento semántico. El *templo* es el lugar sagrado donde los hombres adoran a Dios. La sacralización semántica de las ciudades toma así una dimensión diabólica. Entrecruzamiento semántico, y dimensión religiosa de la contradicción que ha sido anticipada en la misma exposición: "no tengo alma" — "todas las almas". Y anteriormente insinuada por Petra con referencia a los Agentes ("¡Con Dios...! ¡Esos!", p. 293) y declarada ahora con referencia al Dinero ("eres el malo", p. 295).

Este dominio religioso se proyecta sistemáticamente, en un intento de totalización pormenorizada, sobre diversos elementos de niveles diferentes. En primer lugar, sobre unidades de significación decisiva en la constitución de la reali-

dad económica llamada capitalismo: "¿Te imaginas tú lo que hay que hacer para matarme? Arrasar los *emporios*, derribar *torres de cincuenta pisos*, meter fuego a las *lonjas*, a las *bol-sas*, descuajar esas *ciudades*"¹⁶ que se han hecho para *adorarme?*" (p. 295).

En segundo lugar sobre individuos concretos, aunque indeterminados, cuyo *ser* depende de su *tener*: "¿Cuándo ha tenido ningún emperador¹⁶ más súbditos, ningún capitán más soldados? Nunca se me acaban. Uno muere, y los que le hereden vienen a ofrecérseme al pie mismo del lecho". "Y [*deberías*] matar, matar a todos los hombres y mujeres en los que vivo, y soy su¹⁷ sangre, y por mí se mueven, y se alegran o se apenan", p. 295).

En tercer lugar, sobre las clases sociales: "Soy el gran amo, el gran amo, te enteras, el amo de todos, del *patrono* y del *obrero*,¹⁸ del que vende y del que compra" (p. 296).

En cuarto lugar, sobre individuos personalizados y vinculados carnal y afectivamente con la estructura 2, nombrados reiterativamente por sus nombres propios y por su vinculación: "Ahí tienes a tu marido, a Fausto, a tus dos hijos, a Águeda y Eusebio. Los tres me llevan dentro" (pp. 295-296).

Por fin, sobre el sustento último del poder: "Para matarme a mí tendrías que matar a todos los ejércitos del mundo" (p. 295).

Esta inmersión totalizadora en la realidad es, además de

¹⁶ Conviene ser cautelosos. Los estudios literarios oscilan entre un resistirse, inútilmente, a toda interpretación, y un aventurarse a interpretaciones tan aventuradas en la que entonces todos los gatos son pardos. Insinuaremos aquí que la *ciudad* puede ser el símbolo del *mal*. Lo que completaría el cuadro de la página 146.

¹⁷ Esta afirmación tiene un desarrollo pormenorizado: "[Todas las almas, mías!, y los millones de cabezas que me sirven pensando día y noche cómo ganarme, cómo tenerme un poco más, y los brazos, en las fábricas, y hasta las mujeres dándose a un hombre por buscarme a mí" (p. 295).

¹⁸ Esta manera de nombrar la adhesión al dinero se relaciona con una concepción del Ser como corporidad. No hay para qué recurrir a concordancias extra-españolas. Se trata aquí del espíritu objetivo en que la obra vive. Basta con recordar la posición de Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, García Lorca.

¹⁸ V. nota 7.

sincrónica, diacrónica: "Los hombres me han hecho inmortal" (p. 295).

La estructura económica, pues, sincrónica y diacrónicamente, es la realidad. Todo lo otro es el no ser, lo irreal, la locura, la tontería: "Lo que eres tú es una *loca*. O una *boba*, como tu hijo" (p. 295). "Sé razonable, *loca*. No te empeñes en lo *imposible*" (p. 296).

La posición de la estructura 2 organiza cerradamente la contradicción al conceder a sí misma, paralelamente, elementos constitutivos de signo opuesto. Se considera invencible: "Podré, podré, porque te conozco" (p. 295). "Mi Ángel no ha caído... (*bajo el dominio del dinero*). Tú tira todo lo que quieras de él, con todo el peso de tus metales, de tus montañas de papel, que yo tiraré más fuerte... y no se soltará...".

Considera aleatoria, inconsistente, "irreal", la realidad de la estructura 1: "¡*Mentira!* Tú sabes que es *mentira*. Si estuvieras en mí, ¿para qué tanto *discurso*, tanta *palabra malgastada?* Más *embustes*. Siempre eres un *embustero*. *Ni de oro, ni de plata, ni de nada, de aire*, todo de *embeleco, mentira misma*" (p. 296).

A la "adoración religiosa" de que el dinero goza, sin alma y sin cuerpo, opone un sentimiento de amor absoluto, desde el *alma y desde el cuerpo*: "No caerá porque le tengo sujeto por un hilo delgado, muy delgado, que me sale de aquí. (*Poniéndose las manos cruzadas sobre el pecho*)" (p. 296). "Cada vez que digo 'no firmo' le siento vivir, sin verle, como le sentía en los primeros meses de su vida, dentro de mí, como un latido" (p. 293).

1.6. *Presentación dominante de la estructura 2*

La *unidad sexta* supone una inversión en la relación de fuerzas de las dos estructuras. Desaparecidos los portadores de la estructura 1, y la estructura misma en cuanto funcionó absolutamente con la presencia del dinero, la estructura 2 domina el espacio teatral y la acción dramática. Como en la *unidad primera* los Agentes, Petra se constituye en exclusiva portadora de la acción dramática y del despliegue ideológico.

Sólo se le enfrentan, como a los Agentes, las contradicciones de su propia consistencia.

Petra es la estructura 2 y quiere que Ángel lo sea, pero Ángel mantiene ante la estructura 1 una actitud vacilante, similar a la de su padre y sus hermanos. El Dinero lo sabe, por eso: "*Apenas ha salido [Petra] se enciende la llama del dinero*". No es la presencia de Ángel, sino el milagro producido por Petra el que destruye su poder. Ángel, además, lo dice expresamente: "¿Malo el dinero, madre? ¿Con tantas cosas bonitas que dan por el dinero...?" (p. 300). Consecuentemente, Ángel está ligado existencialmente a su padre y sus hermanos: los tiene presentes en cada uno de los gestos que Petra insinúa. Madre e hijo no tienen ningún elemento positivo en común. Sólo los une un cierto alejamiento del mundo: "Ellos tienen...sus cosas que hacer. Tú y yo podemos irnos porque no tenemos la tienda, como papá, ni estudios, como Eusebio..." (p. 299). La situación es la misma, pero no la actitud. Sólo Petra es pobre *en espíritu*. Ángel no es Don Fausto-Eugenio-Águeda, pero tampoco es Petra. Es en cierta medida Petra y en cierta medida Don Fausto-Eugenio-Águeda.

Esta resistencia de Ángel, sin embargo, no es la decisiva. Funciona apenas como un significante más para establecer la soledad de Petra, la escasa vigencia de la estructura 2.

Lo decisivo aquí es que sola, sin oponentes, con un dominio absoluto del espacio teatral, Petra sólo puede proyectar su huida y la de Ángel. La acción dramática de esta *unidad sexta* consiste en los esfuerzos de Petra por separar a Ángel del padre y los hermanos, y del dinero: "Pues malo, muy malo [*el dinero*]". "Si nos lo llevamos, erraremos el camino, no encontraremos fuentes de agua fresca ni sabríamos dar con la casa...". "No [*lo tiraremos por la ventana*], porque el aire lo llevaría Dios sabe dónde, y donde toque se secará la hierba y se morirán los pájaros" (p. 300). Y por preparar la huida: "Nos iremos los dos. Los dos solos" (p. 299).

Lo decisivo es, entonces, que no sólo funciona una incompatibilidad absoluta entre la estructura 2 y la estructura 1, sino también entre la estructura 1 y el mundo total de la obra, el mundo de la ciudad de Serenia. La derrota de la

estructura 1 es, en el ámbito de la ciudad, una derrota harto aleatoria.

Dramáticamente, la lucha se establece entre dos espacios.¹⁹ Entre el espacio de la ciudad de Serenia y el espacio de pureza irreal que Petra inventa: "La casa, la casa *clara*, la casa color de *rosa*, la casa que *yo te hago*; la casa *redonda*, donde no habrá nunca... hombres que te compran, casa clara..." (p. 299). Funcionan en esta caracterización, es claro, dos imágenes claves: la casa "que *yo te hago*" y la casa "*redonda*". No la casa que *te haré* ni que *te hice* o *te he hecho*. La que te hago ahora mismo: siempre. Sólo el amor proyectado a una dimensión absoluta, religiosa, puede impedir que los hombres *te compren* o *te vendan*. Sólo este mundo del amor absoluto, *redondo*, puede apostar al valor absoluto del hombre. Aunque sea un tonto, como Ángel. Paradójicamente, el intento de la estructura 1 por minimizar el *asesinato* despliega esplendorosamente el ser de la estructura 2, pues al despojar a Ángel de toda connotación valorativa, deja el *ser hombre* en su entera desnudez.

La lucha espacial queda subrayada claramente por la obra. No sólo hay tensión entre la casa familiar y la casa que Petra crea: "¡Vamos a *otra casa*, otra que te he buscado yo más bonita!" (p. 299). También la hay entre estas dos y la casa donde supuestamente llevaron a Ángel luego del accidente: "A *una casa grande*, en el campo, y había una mujer y un hombre, y hablaban mucho y reñían mirándome, y una vez el hombre se vino a mí para pegarme..." (p. 298). "Porque así [*porque nos vamos*] ya no te darán golpes, ni te encerrarán en *casa feas*..., ni..." (p. 299). El dinero se va por la ventana por donde Ángel entra.²⁰

La incompatibilidad de la estructura 2 queda subrayada por el hecho de que sólo puede presentarse ante la estructura 1, frente al mundo de la ciudad de Serenia, y frente al

¹⁹ V. *Relación yo-tú y transcendencia en la obra dramática de Pedro Salinas*, pp. 158-159, nota 8.

²⁰ En *La fuente del Arcángel* hay un juego espacial parecido. El caballero Florindo, símbolo de una realidad, aparece en el lugar que ha dejado vacante *El cuadro de las Animas Benditas*, símbolo de la realidad opuesta.

mundo en que el espectador está inmerso, bajo la especie de la irrealidad. La descripción de la casa aparece presentada en la forma de una ficción: "Echate aquí en el sofá, y yo te lo contaré" (p. 299). Ángel está semidormido, y la sintaxis de Petra, al contar, vacila: "...hombres que te compran, casa clara, clara..." (p. 299). Ya hemos señalado todas las vacilaciones del texto en cuanto a la posibilidad de que Ángel esté vivo o haya muerto. Esta vacilación queda en esta unidad confirmada desde el punto de vista del mismo Ángel: "¿Verdad madre que no me he muerto?" (p. 299). Ángel no conoce las versiones que lo dan por muerto.

Es irreal, por lo menos indeterminado, el mundo hacia donde Petra, y Ángel, huyen. ¿Se trata de un mundo fantástico, de la muerte, de los entresijos del ser?

Creemos que Salinas ha planteado en esta obra, con toda lucidez, con toda objetividad, sin tomar partido, el problema más trágico de nuestra vida.

Quisiéramos insistir: la tragicidad proviene no sólo de la incompatibilidad, la contradicción, entre las dos estructuras, sino también de la circunstancia de que concretamente se suponen, como Dios y el Diablo. La estructura 1 se debate contra la estructura 2, presuntivamente ausente, y proyecta su destrucción. La estructura 2 se debate asimismo contra la estructura 1, presuntivamente ausente; y aun huye de esa presunta ausencia.

1.7. *Presentación degradada de la estructura 1*

La *unidad séptima* continúa la relación de fuerzas de la *unidad segunda*. En realidad, es una continuación de la *unidad segunda*: los mismos personajes ante las consecuencias del *accidente*, del *asesinato*, en relación con su futuro, con los problemas de cada uno. Las dos últimas unidades insinúan así un recomienzo circular de la acción dramática. Pero así como la *unidad sexta* invirtió la relación de fuerzas, inversión que supone la acción transcurrida, la *unidad séptima* divide en dos las actitudes de Don Fausto, Eusebio y Águeda. Sólo el primero insistirá en su ser un portador disminuido de la realidad 1.

Águeda y Eusebio son, en cambio, portadores de la vigencia del fracaso, de la incertidumbre, del azoramiento producidos por la imposibilidad de resolver los problemas concretos de sus vidas, y de la vigencia de lo misterioso, de lo numinoso, configurado a través de la ausencia, inexplicable y definitiva, de Ángel y Petra, y por la presencia insoslayable de la muerte.

La acción dramática de esta unidad consiste en los esfuerzos de Eusebio por convencer a Águeda de que no sería sensato temer la muerte del padre por el simple hecho de que tarde unos minutos más de lo acostumbrado en regresar a la casa.

El tema de la muerte —que permanece constantemente en escena, desde que los Agentes planean el asesinato— es mantenido todavía por Don Fausto, en la instantánea afirmación de la estructura 1: "Pues ahora hay que tener menos miedo que nunca...". "Mujer, por esto... El contrato nuevo..., el seguro..." (p. 303).

Desde esta perspectiva, la estructura 2 ha salido triunfante. El *acto* no ha desplegado su elocuencia. La planificación científicista ha sido destruida por el azar. Los actos se han realizado, pero los actos no han conseguido su finalidad final. La realidad 1 domina el primer acto, pero no sus consecuencias, porque no domina la totalidad. Petra no podría entrar en el planeamiento de la computadora. Petra es, para la estructura 1, el azar azaroso, el caos. Para la estructura 2, el orden sumo, la suma racionalidad. Para la realidad total, un *seguro azar*. Paradójicamente: el *sobre seguro*. Petra no puede lograr que el Ser sea. Sólo puede protegerlo.

Lo trágico de nuestra tragedia es que no puede ser una tragedia. No puede lograr su clímax. Apenas insinuarse. No puede lograr su desenlace trágico: apenas un *impasse* desolado.²¹

HUGO W. COWES

University of Illinois at Urbana-Champaign.

²¹ Aunque referida sólo a la vida española, y buscando otro camino dramático, Valle-Inclán le hace decir genialmente, a Máximo Estrella: "La tragedia nuestra no es una tragedia" (*Luces de bohemia*, escena duodécima).