

Ecós brechtianos en «La Saturna» de Domingo Miras

Carmen María López López [*]

Resumen. El objetivo de este artículo consiste en llevar a cabo un acercamiento a la obra «La Saturna» de Domingo Miras, a la luz de los vestigios brechtianos en el teatro español del siglo XX, desde una metodología comparativa. Para este propósito, ha sido primordial revisar los escritos acerca de la dramaturgia de Brecht, así como estudiar las vicisitudes y controversias de su teoría en este ámbito y su aplicación. Partiendo de este conocimiento y de su reflejo en la práctica literaria dramática, nos proponemos establecer los posibles vínculos con «La Saturna» de Domingo Miras, para estudiar el brechtismo indirecto que se puede apreciar en su obra literaria.

Palabras clave: teatro, Bertolt Brecht, Domingo Miras, literatura comparada.

Abstract. The aim of this article consist of carrying out an approach to the theatrical literary work *La Saturna* by Domingo Miras, in the light of brechtian remains in the spanish theater of the twenty century. From this perspective, a comparative methodology will be carry out, with the target of discerning the brechtian remains in the theater of Domingo Miras. To this purpose, turning to the writings about theater of Brecht has been primordial, as well as to study the vicissitudes and controversies of his theater theory and his application into the practice. Beginning from this knowledge of the brechtian theater theory and his reflect on his dramatic literary work, we will establish possible bonds with *La Saturna* by

Domingo Miras, with the goal of studying the indirect brechtism that we can see on the literary work of Domingo Miras.

Keywords: theater, Bertolt Brecht, Domingo Miras, comparative literature.

Introducción y metodología

La huella de Bertolt Brecht en los dramaturgos españoles de postguerra ha suscitado una cierta curiosidad intelectual y el acercamiento a su obra crítica. En el artículo intitulado «Bertolt Brecht» (2005: 67) Jerónimo López Mozo alude a la influencia que el teórico y autor teatral supuso para los escritores de nuestro país. Sin embargo, sostiene que esta influencia fue tardía, pues en España no le se menciona hasta la aparición de la *Gaceta Literaria* (1928), si bien hay que esperar a los años sesenta para que su obra adquiriera cierto relieve aquí y los autores se interesen por la producción dramática del alemán.

Esta apreciación de López Mozo resulta muy significativa y puede situarse como piedra angular del estudio comparativo que se va a llevar a cabo, puesto que Domingo Miras conocía y admiraba la obra de Brecht, aunque nunca se dejó influir de manera directa. Es decir, Miras prefirió moldear las técnicas brechtianas creando un teatro novedoso. De este modo, en *La Saturna* sitúa como personaje de ficción a Aldonza Saturno de Rebollo, personaje pintoresco del realismo español del siglo XVII. Saturna es la madre de don Pablos, personaje que protagoniza *El Buscón* de Quevedo. Situando como marco de escritura a este personaje, recrea uno de episodios más significativos de la obra quevediana: el momento en el que Clementico, el hermano menor de Pablos, muere vilmente azotado cuando se encuentra en la cárcel. La cita que reproduce para ejemplificar este episodio y hacerse eco de la obra de Quevedo

es la siguiente: «Murió el angelico de unos azotes que le dieron en la cárcel» (2005: 484). Desde esta perspectiva, se propone un estudio crítico-comparado a partir de dos autores: Bertolt Brecht y Domingo Miras. Sin embargo, a lo largo de nuestro discurso haremos referencia a Buero Vallejo, otro dramaturgo de gran calado en la escena teatral española.

La metodología, por tanto, será esencialmente comparatista, nutriéndose de la indagación en la técnica teatral de Bertolt Brecht y su eco en *La Saturna* de Domingo Miras. Aunque hemos de reconocer que la huella brechtiana no se ofrece de manera directa sobre la producción de Miras, profundizaremos en algunos procedimientos que aquel, a partir de la asimilación del teatro político de Erwin Piscator y la «Nueva Objetividad», pondrá en práctica en la escena teatral: la pugna perpetua entre el distanciamiento y la identificación, la historización de los hechos teatralizados o el uso de títulos y carteles y su consecuente división en cuadros fragmentarios con cierta autonomía temática.

«La Saturna», entre el distanciamiento y la identificación

A partir de esta idea, este estudio propone un acercamiento a la obra ya mencionada de Domingo Miras, a partir de la siguiente tesis: la postura del dramaturgo oscila entre el distanciamiento y la identificación.

En su ideario estético sostiene Brecht que «el teatro épico combina todas las emociones. Pero la razón y el sentimiento no pueden separarse» (2004: 58). En *La Saturna* de Miras no se advierte un brechtismo directo, sino huellas o evocaciones de los procedimientos brechtianos. Todo ello otorga una singularidad a la obra de arte, que no se acoge a su patrón o modelo, sino que a las claras se desarrolla por un camino único, propio y personalizado. Al igual que en *La Saturna*, también en *Vida de Galileo* se aprecia un ejercicio de

metateatro distanciador, en juego especular con las investigaciones de Galileo. Se intercalan en las comparsas parlamentos como el que sigue, sobre la ciencia del protagonista: «Buenas gentes, echad una ojeada al futuro, tal como lo predice el sabio Doctor Galilei» (Brecht, 2003: 125). Asimismo, se incorporan canciones, que pudieran evocar las comparsas en relación con los que apreciamos en su obra *Apogeo y caída de la ciudad de Mahagonny*.

Además de los cuadros I y XII que funcionan como marco escénico sobre el que giran los cuadros restantes de la obra, el metateatro con los cómicos de la farándula presenta una escena distanciada (cuadro IV). Ante ellos Saturna interpreta un papel cínico, de mujer honrada que dice no gustar de los placeres carnales: «Yo, señora, soy mujer casada, en Segovia vivo, y allí soy reina en mi casa, que es honradísima» (Miras, 2005: 432). Saturna, en este punto, desdobra su comportamiento entre una mujer honradísima y sus bajos instintos pecaminosos, como se pudieron advertir en el episodio con Pedro, el marido de su prima Ana de Codillo. Ante la actuación de este personaje, el lector y espectador no puede menos que tomar distancia, avisados de que el personaje mismo está distanciándose de su realidad tal como la habíamos conocido en la obra y que, por tanto, está mostrándose ante unos cómicos en calidad de mujer honrada, digna de un hogar, un esposo y unos hijos.

En ese mismo cuadro interviene el autor de la obra, que en el siglo XVII era el director de la compañía teatral. De esta manera, se cruzan los planos de la realidad y de la ficción. Es necesaria la presencia del autor para poner orden en la discusión entre Saturna y La Berrocal. A raíz de esta intervención, ambas se abrazan: al llegar a Madrid le dará un vestido para que no ande en traje de hombre.

Ante la manifestación de esta duplicidad de acciones, el desarrollo de la obra apunta al distanciamiento. Cuando Saturna se encuentra con los cómicos de la

farándula, el autor le revela que en ese oficio están expuestos a adversidades. Así pues, en Ávila los corchetes se llevaron presa a su primera cómica. De esta manera, Saturna puede distanciarse de su propia realidad, esto es, de la motivación que le ha llevado a salir desde Segovia hasta Madrid, por lo que muestra interés ante la historia de la cómica presa:

SATURNA. — ¿Y han sabido algo de la que pusieron presa? ¿La soltarán presto?

EL AUTOR. —No lo sabemos de cierto, aunque pienso que sí. Hízose en la compañía colecta y recaudo, y adviértase que yo entré en la parte como uno más, y eso pese a ser yo el perjudicado, que cuando vuelva esa loca la he de atar corto. El dinero que juntamos dimos al verdugo porque la azote con penca sencilla y blanda, que dijo que así lo haría aunque, en todas maneras, le habrán de escocer las espaldas. Justamente hoy al medio día la sacan a azotar...

SATURNA. — ¡Ay, señor! No me acuerde vuesa merce los azotes, que se me revuelven las penas en el cuerpo. Este viaje hago por buscar carta de favor con que suelten a mi marido y mi hijito, que ayer pusieron presos (Miras, 2005: 434).

De esta forma, al escuchar la historia de la cómica presa, Saturna recuerda el episodio de que parte la obra de Domingo Miras: los azotes por los que murió el Angelico.

En este punto, trataremos de dilucidar qué hay de Brecht y, al mismo tiempo, en qué matices *La Saturna* se aleja de los procedimientos de inmersión para lograr una singularidad estética y una validez universal más allá de su tiempo. Bertolt Brecht sostiene en sus *Escritos sobre teatro* a propósito de la *Poética* aristotélica, que la catarsis y purificación del espectador no ha de derivarse de la representación de acciones que provocan ese espanto y compasión (2004:

19). Así pues, es lógica la identificación del espectador con las personas actuantes que, a su vez, imitan los actores. Sin embargo, más allá de un punto de vista emocional, Brecht adopta un punto de vista racional, acorde con el contexto dramático de una Alemania de posguerra, de corte racionalista en los años finales de la República de Weimar. Precisamente, para Brecht los efectos emocionales se producen mediante una perspectiva racional de los hechos (ibídem: 22).

En los cuadros I y XII, donde se cruzan los planos de ficción y realidad, se produce una extraña mezcla de distanciamiento e identificación. Como sostiene Virtudes Serrano, «la historia no nos llega directamente, sino a través de los recuerdos de Pablos, el Buscón, y de las alucinaciones de Quevedo, mediante un procedimiento de marco que a la vez distancia y hace participar al espectador» (1991: 90). Domingo Miras presenta una escena distanciada desde una perspectiva crítica que se sostiene sobre la dialéctica, con la finalidad de dilucidar qué materia de la realidad ha de convertirse en materia literaria, con distintas perspectivas y puntos de vista: Quevedo, don Pablos o Saturna.

Según Brecht, el arte teatral ha de confinarse a la crítica, desde una perspectiva social y política, siempre en consonancia con las ideas de Erwin Piscator sobre la «Nueva Objetividad». En el caso de Brecht, la mirada crítica exige un cambio social que, aunque resulte contradictorio, no erradica los sentimientos en el arte. Simplemente altera las emociones, otorgándoles un papel social y de compromiso en el arte (2004: 25). A este respecto, en el cuadro IX de la obra de Miras, cuando se produce el encuentro entre Saturna y el Rey, de fondo se oyen los azotes. Tal ruido lejano ofrece un procedimiento de distanciamiento. Además, ella está separada de su hijo, al regreso de un viaje finalmente infructuoso.

En cuanto al tratamiento del personaje con relación al proceso de identificación y distanciamiento, Brecht (2004: 55-56) sostiene que si la dramaturgia burguesa abogaba por las grandes caracteres, esta pretensión del dramaturgo de crear héroes de gran envergadura es ilusoria:

Estas figuras no son héroes con los que podamos identificarnos. No están vistos y contruidos como prototipos inalterables del ser humano sino como caracteres históricos, efímeros, que despiertan más bien asombro que un «Así soy también yo». El espectador está en contradicción con ellos racional y emocionalmente, no se identifica con ellos, los «critica» (Brecht, 2004: 56).

Para ello propone sintonizar el interés causal del espectador con los movimientos de masas de los individuos, porque detrás del individuo está la sociedad o la masa, según una perspectiva marxista del teatro. Domingo Miras en su obra tampoco elige a héroes, sino más bien a figuras dramáticas con sus miserias y adversidades. Una clave de comprensión de su teatro radica en el doble sentimiento que ante el espectador despierta el personaje de Saturna. Por un lado, el personaje incita a este a tomar distancia respecto de sus actos y, sin embargo, al mismo tiempo, no se invalidan los sentimientos de identificación. Saturna es un personaje que logra humanizarse en mucho momentos de la obra, sobre todo en aquellos en que defiende a Clementico, inspirando gran ternura. De esta manera, se muestra como ser humano mutable que sufre un dolor innecesario y que podría actuar de otra manera en los distintos cuadros de la obra. En palabras de Brecht:

No es posible la identificación con seres humanos mutables, acciones evitables, dolor innecesario, etc. Mientras el pecho del rey Lear encierre las estrellas de su destino, mientras le aceptemos como inmutable, y sus actos se presenten como condicionados por la naturaleza, totalmente inevitables, es decir, fatales, podemos identificarnos (Brecht, 2004: 81).

Brecht fija el concepto de la identificación en el hecho de que las percepciones y emociones del espectador conectan con los del personaje presente en el escenario. Sin embargo, en tanto que el destino del personaje es inmutable, logramos identificarnos porque sentimos que su destino fatal no puede suceder de otra manera. Entonces, ¿cómo sustituir el temor y la compasión? Mediante una acción distanciada: «Distanciar una acción o un personaje significa simplemente quitarle a la acción o al personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad (Brecht, 2004: 83) [1]. A este respecto, en el cuadro XI cuando Saturna ya ha regresado a Segovia tras vagar errabunda por los caminos hasta llegar a Madrid, se reencuentra con su prima Ana Codillo. La escena no puede ser digna de las mejores obras de Brecht, puesto que la identificación se produce en la medida en que sentimos (lectores y espectadores) el dolor de una madre al enterarse de la muerte de su hijo.

La Saturna de Miras no es un personaje estático, sino colmado de matices, que actúa por voluntad de salvar a su hijo y que, finalmente, no lo logra. Sin embargo, no podemos afirmar que el tema de la obra se pueda condensar en la salvación del hijo. Más allá del argumento que sintetizaría las líneas de actuación del personaje, de la obra se desprende un mensaje mucho más amplio. Ese mensaje no se revela de manera explícita en los sucesos, si bien es en cada uno de los actos de la obra donde podemos vislumbrar un sentido más hondo. Saturna, de una manera semejante a como Brecht lo planteaba, nos invita a «mostrar lo que sucede detrás de los sucesos» (2004: 38).

Esa lucha se evidencia en la medida en que se forma parte de un proceso histórico, como aniquilamiento o deshumanización del hombre. En el último cuadro de la obra, Saturna incita a la reflexión en clave dialéctica y comprometida sobre las acciones humanas. Así pues, advierte al propio Quevedo que aquello que se narra en la obra no es un simple argumento del

que la literatura se apropia, sino una realidad vigente en la sociedad de su tiempo y, por añadidura, en la de todos los tiempos: «¡No son fingidas las torturas y las cárceles! ¡Ni el hambre y la miseria, ni el dolor y la desesperación!» (Miras, 2005: 486).

Perspectivismo histórico: la sombra de Buero Vallejo

El perspectivismo histórico es un punto de gran relevancia en el vínculo de la obra de Miras no solo con Brecht, sino también con Buero Vallejo. *La Saturna*, tal como se presenta en el cuadro I, emerge como reconstrucción histórica, cercana al procedimiento estructural y simbólico del que dio buena cuenta Buero Vallejo en *El tragaluz*. Si en la obra de Buero el autor nos coloca en una perspectiva futura para que juzguemos los acontecimientos que sucedieron tantos años atrás, en *La Saturna* Miras instala ante el que mira a un personaje de una época pasada. Mediante este procedimiento espejea el tiempo de escritura de la obra de Quevedo: el siglo XVII, que un espectador puede contemplar desde cualquier tiempo futuro y sentirse identificado y distanciado. La distancia no adviene tan solo en virtud del siglo histórico lejano que recrea la obra, sino de la presentación y el hábil tratamiento de los personajes, con diálogos en sí distanciadores. Sin embargo, la identificación se manifiesta tanto por la temática como por el sentido de la humanidad de estos personajes de baja estofa.

Desde el sentido y tratamiento de la perspectiva, Domingo Miras se sitúa más cerca del Bertolt Brecht de *Madre Coraje o Vida de Galileo*. En el caso de la primera obra, porque se nos ofrecen distintas escenas o cuadros fragmentarios a partir del hilo conductor de un personaje itinerante, justo como sucede con la madre de Pablos en la obra de Miras. En el caso de *Vida de Galileo*, porque es el propio autor el que dialoga con otro personaje (ya sea don Pablos o el joven

Andrea Sarti), con la finalidad de vislumbrar mejor los hechos del pasado para comprender el presente.

Además, tanto el personaje de Galileo Galilei como el de Francisco de Quevedo emergen como reconstrucciones históricas que se elevan a categoría simbólica, convirtiéndose entonces en epítomes de una época de incompreensión hacia el artista. En esta línea, podríamos entroncar las obras de Brecht y Miras, con la siempre iluminadora obra de Buero Vallejo *El sueño de la razón*, donde la apatía de la sociedad a la figura del artista es síntoma de que el poder no ha valorado como debiera a los epígonos culturales de su tiempo. Esta idea que probablemente arranque del sentido crítico y siempre lúcido de los artículos de Mariano José de Larra, se instala en la producción teatral de Brecht, Buero y Miras con una gran fecundidad, hasta el punto de iluminar los espacios literarios a partir de personajes disconformes con su tiempo.

Los investigadores Él y Ella ficcionalizados por Buero Vallejo en *El tragaluz* cumplen una función análoga a la de Francisco de Quevedo en *La Saturna*. Ambos son agentes externos de la acción que ponen tanto al lector como al espectador de la obra en guardia, con el fin de que no nos acerquemos demasiado a una realidad para no falsearla: muchas veces, los árboles no nos dejan ver el bosque. He aquí la tan valiosa teoría perfilada por Baquero Goyanes en *Perspectivismo y contraste: De Cadalso a Pérez de Ayala* (1963). Los personajes se sitúan en perspectivas distintas: miran desde la lejanía su verdad contemplada antes sin distancia alguna. De esta manera, se convierten en personajes teatrales dignos de una reflexión sobre su vida, que les permita pensar y comprender como actúan en relación con los demás personajes.

Si en el último cuadro Saturna adopta un sentido crítico sobre los actos del ser humano, ya en la escena XI, tras su regreso, encuentra su presagio en la conversación entre Saturna y el Rey, que dijo engullir a todos aquellos que

fueran nadies, hasta aplastarlos y reducirlos a la nada. La premonición se completa con el pasaje fantasmagórico en que, merced a la luminotencia, Saturna puede advertir la imagen de un mozo entre unos andamios atado, al que azotan sin piedad hasta rociarle su cuerpo con vino del lebrillo. Tal simbología, expresada en una magnífica acotación que ocupa el corazón de la obra, adquiere una relevancia suma, por cuando el rojo del vino inmerso en el lebrillo es el elemento cromático-conceptual que anticipa la noticia de la muerte de Clementico. El rojo se convierte en símbolo de la sangre, de la fuerza, así como del dolor de una madre al enterarse de la muerte de su hijo:

SATURNA. — ¡Como a un perro rabioso, a mi hijito querido!... Pero, ¿quién se atrevió a hacello? ¿Quién tuvo corazón para matármelo a azotes? ¡No hay hombre que tal haga! ¡Un lobo de la sierra no lo haría! ¿Quién lo hizo, Anica? Dímelo, por tu vida, que me austas.

ANA. — (Algo asustada.) Aldonza, mejor que yo lo sabes. La justicia lo hizo. No te salgas de juicio, que me austas.

SATURNA. — ¡La justicia! ¡La justicia! ¿Qué justicia? ¡Esa no es mi justicia! ¡Yo no la conozco! ¡Maldito quien la fundó, malditos sean sus huesos! ¡Y tú, Dios del cielo, que permites estas cosas! ¿Para cuándo guardas tus rayos? ¡Los que han matado a ese niño dormirán esta noche en sus camas! ¡Comerán y se acostarán con sus mujeres, esos hijos de puta! ¡Y yo no podré clavar estas uñas en sus ojos! ¡Y habré de clavarlas en los míos, mala peste! (Miras, 2005: 471-472).

Ante esta escena impregnada con el dolor de Saturna, la identificación se produce en la medida en que nos situamos en el punto medio entre la compasión y el temor, según la *Poética* de Aristóteles, si bien no se invalida la distancia respecto del horror que suscita la escena. De este modo, Miras supera las consideraciones teatrales del nada aristotélico Brecht, para situarse en una dimensión más universalizada, donde se tocan de manera directa los

sentimientos humanos. A este respecto escribe Buero Vallejo en «A propósito de Brecht»:

La «distancia» que para ella preconiza asimismo Brecht tampoco es incompatible con emociones incluso desgarradoras. Cuando la epidemia Brecht remita, quizá vuelva a decirse que Stanislavsky es más completo, no siendo menos revolucionario. Pero las mejores interpretaciones de obras de Brecht a cargo de sus discípulos, entrañan también más identificación con el personaje que la confesada (2005: 67).

El espectador no puede dejar de compadecerse ante Saturna que, a pesar de sus tropelías, es una madre que siente, ama y padece por el infortunio de sus hijos. Así pues, se puede establecer una relación con la muerte del hijo en *Madre Coraje*, como después veremos. Pero además de la compasión, el cuadro XI destila temor y terror ante el espectador, que no quisiera encontrarse en la misma situación que Saturna.

Si la belleza nos hace sentir que pertenecemos al mundo, el dolor nos recuerda nuestra mísera humanidad, nuestro pulso de vida. Quizá en el cuadro XII se condense la escena más dolorosa de toda la obra de Domingo Miras: el espanto ante la muerte deviene terrible. Al final, el hombre comprende que estamos atados inexorablemente a la justicia, pues como el Goya decrépito de las *Pinturas negras*, vivimos bajo la égida de un poder establecido, de una historia que no puede cambiar, aunque sí podamos observarla desde distintos puntos de vista.

Otros procedimientos brechtianos: teatro épico y político, fragmentación en cuadros e historización

La obra de Domingo Miras, sin tener una relación directa con la técnica teatral de Bertolt Brecht y antes con Erwin Piscator, se asocia a la idea de un teatro político, en el sentido de una trascendencia social, cuya tragedia estriba en que la sociedad castiga a los débiles ante los mecanismos del poder de una autoridad inapelable. En palabras de Virtudes Serrano, se trata de «la tragedia de la inexorabilidad del castigo para los débiles, utilizados como *chivos* expiatorios de una sociedad y de un sistema culpables» (1991: 90).

El escenario empezó a narrar. Ya no faltaba junto con la cuarta pared el narrador. No sólo el foro adoptaba una actitud frente a los acontecimientos que tenían lugar sobre el escenario, llamando la atención a través de grandes pancartas sobre otros acontecimientos simultáneos en otros lugares, [...] también los actores evitaban la transformación completa, manteniendo la distancia hacia la figura por ellos representada, incluso exigiendo claramente su crítica (Brecht, 2004: 45).

En el cuadro IX de *La Saturna*, cuando Aldonza Saturno de Rebollo escucha los azotes que, a la postre, constatarán la muerte de su hijo, el Rey ejerce su justicia y oprime al personaje:

SATURNA. — ¡Ay!

EL REY. —Lo oyes bien, ¿verdad? Eso que se siente es mi justicia, la justicia que imparto a mi amado pueblo, haciéndola caer en sus espaldas con todo su augusto peso. (Otro azote y otro grito. SATURNA, abrazada a un peñasco, gime.) Así, así, putilla... Retuerce esas carnes, que también para ti llueven las estacas. (Nuevo zurriago y alarido.) ¡Ajá! Esa es la voz de los tuyos.

SATURNA. — (Dejándose caer de rodillas.) ¡Ay, ay de mí! ¡Tenga piedad, señor, duélase! (Miras, 2005: 465).

Aunque en otras condiciones y bajo la sombra de un conflicto distinto, en *La Saturna* se deja sentir una estructura de poder similar a la que pretenden someter a Anna Fierling en *Madre Coraje*, con el telón de fondo de la Guerra de los Treinta Años. Sin embargo, aunque Coraje no se deja doblegar, desde el inicio de la obra la figura del sargento es una presencia constante: «Con la paz todo se relaja y hasta que no hay guerra no vuelve el orden. La humanidad se corrompe en la paz» (Brecht, 1967: 11). El personaje de Anna Fierling muestra en cada punto de la obra un aplomo sin parangón; no obstante, teme a la guerra y siente una estructura de poder frente a la que no puede alzarse.

Retornando a la obra de Miras, Saturna percibe que está recibiendo los mismos golpes que ha llegado a escuchar. Saturna confiesa que tiene una carta de don Alonso Coronel. Para el Rey, los pícaros, ladrones, alcahuetes, fornicadores, etc., son todos uno:

SATURNA. — (Irritada.) ¡Mentira! Y entonces, ¿a quién pegan ahora, que me parece que me azotan el corazón?

EL REY. — (también enfadado.) ¡Y yo qué sé! A cualquiera, ¿qué más da? ¿No sois todos el mismo? ¿No tenéis la misma cara? ¡Todos sois uno! ¡Una sola hidra con muchas cabezas, que yo iré aplasatando! ¡Pícaros, ladrones, alcahuetes, fornicadores, hechiceros, cómicos, estudiantes, maestros, poetas y demás buscaperas! ¡Gente pernicioso e inútil para toda cosa!... ¡Y los otros que trabajan, deseando están dejar de hacello! ¡Miren, qué lindo pueblo me ha tocado! ¡Para vivir sin trabajar, hay que tener con qué! ¡Y si no se tiene, hay que doblar los lomos! (Miras, 2005: 465).

Del diálogo se desprende una imagen de poder: el Rey y soberano reniega de las gentes de baja condición. Es el emblema de la autoridad contra los nadies:

EL REY. —El Rey come hombres, como vosotras. Sólo que yo me los como de verdad, les desgarro las carnes, les trituro los huesos, y me los trago para engordar. De esa manera vienen a convertirse en un parte del Rey, y se acrecientan mi grandeza y mi poder. Los buenos súbditos se dejan devorar de buen grado, se meten ellos mismos en mi cuerpo, y no piensan sino con mi pensamiento ni hablan sino por mi boca. A los demás, en cambio, me los como a viva fuerza y no lo pasan muy bien, pero por sí o por no, acaban lo mismo. Cuando a todos os haya comido, considera, Saturna, cuál será mi tamaño: toda nuestra tierra no será sino el Rey, un Rey gordo y pacífico que la ocupará de mar a mar. Ya no habrá discusiones ni disputas, a que tan dados son los españoles. Todos serán yo y yo seré todos. Y nuestra patria vendrá a ser un compacto bloque de piedra berroqueña, donde hallarán asilo y refugio todas las virtudes desterradas de las demás naciones, hundidas en el libertinaje y la confusión (Miras, 2005: 466).

El Rey, como Saturno devorando a sus hijos, está devorando a su pueblo, a los hombres: aplastándolos. Muestra, por lo tanto, una actitud de dominio en la que subyace una estructura de poder: el opresor contra el oprimido. Así pues, simboliza la autarquía imperante en la España de postguerra. Su sentido se universaliza porque se erige como emblema del poder que somete y oprime. Dentro del marco de la simbología de la obra, este personaje desempeña un papel similar al de rey Fernando VII en *El sueño de la razón*. Estas estructuras de poder engullen al individuo: lo reducen a la nada, lo subyugan y convierten en una pieza más del sistema, en una marioneta cuyos hilos mueve a merced el soberano. Saturna siente angustia cuando el Rey le dice que su hijo Clementico está ya en su barriga, engullido también como los demás hombres que conforman la tierra.

La luminotecnia adquiere gran importancia en el cuadro X, cuando Saturna tras la conversación con el Rey se encuentra meditativa, pensando en la suerte de su hijo Clementico. Estos efectos lumínicos afloran en una gran acotación, de

manera que el espacio escénico se ilumina poco a poco y aparece un andamiaje entre las sombras: sobre el andamio los sacerdotes colocan un lebrillo, donde le meten los pies a un tercero, le amarran las muñecas, lo dejan en cueros y lo azotan: «es un mozo, y tiene las espaldas cruzadas por las huellas de muchos azotes. Oprimida de angustia, SATURNA procura ver el rostro del mancebo, pero sin conseguirlo ni poderse acercar, como si los pies se le pegasen al suelo» (Miras, 2005: 468). Un líquido rojo cae del lebrillo sobre el cuerpo del muchacho, que queda inerte. Al final desaparece «la iluminación de la pantomima» (ibídem).

Una semejanza entre la obra de Miras objeto de análisis y la producción teatral brechtiana se fija en la fragmentación de la historia en distintas escenas o cuadros. Sin embargo, en el teatro de Brecht (*Madre Coraje* o *Galileo Galilei*) es frecuente la utilización de títulos que, como en los periódicos, ofrecen un acontecimiento que se desea que llegue a ser reconocido: «es cierto que la vida carece de títulos, pero la historia puede componerse con escenas titulables» (Brecht, 2004: 219). Aunque los títulos otorgan un alto componente de historicidad a la pieza dramática, en *La Saturna* de Miras no los encontramos al inicio de cada cuadro. Sin embargo, existe una coincidencia entre las obras de Brecht y Miras: la fragmentación en cuadros, en concreto, *Madre Coraje* y *La Saturna* se dividen en doce cuadros.

Como vestigio del teatro cultivado por Bertolt Brecht, apreciamos los cuadros o la secuenciación fragmentaria de los acontecimientos, que se van presentando en escenas con cierta autonomía y entidad temática, si bien cada una de ellas entraña una importancia distinta. Por ejemplo, el cuadro I adquiere una singularidad sin parangón porque se constituye con el diálogo entre Quevedo y don Pablos. En él hay ciertos ecos brechtianos, más de *Vida de Galileo* que de *Madre Coraje*. Tal afirmación se sustenta en el hecho de que encontramos a dos personajes dialogando sobre el futuro artístico en el dificultoso contexto

histórico de la España del siglo XVII. Así pues, podría evocar las conversaciones sobre las hipótesis científicas entre Galileo Galilei y Andrea Sarti:

ANDREA. ¿Qué es una hipótesis?

GALILEO. Es cuando se considera una cosa probable, pero no se tienen pruebas. [...] Ante los astros somos como gusanos de ojos turbios, que ven muy poco. Las viejas enseñanzas en las que se creyó durante mil años están caducas (Brecht, 2003: 23).

Galileo quiere demostrar que la tierra gira alrededor del sol, mientras que el sol está inmóvil y fijo en el universo. Para ello, expone su teoría a Andrea Sarti, hijo de su ama de llaves. En todo el discurso se aprecia el didactismo, el sentido de la instrucción que Galileo Galilei quiere infundir sobre aquél, pero siempre de manera reflexiva y en absoluto dogmática. De este modo, consigue que Sarti formule preguntas, incógnitas, interrogantes.

Si la utilización de títulos para las escenas constituye una particularidad del teatro brechtiano —particularidad, en este caso, no compartida por Miras—, el autor de *La Saturna* sí se hará eco del carácter histórico de su obra, cuya materia artística concierne a la sociedad. A este respecto, en la técnica teatral de Brecht resulta fundamental la historización. Así pues, distanciamiento en la poética teatral de brechtiana emerge como concepto solidario al de historización: «Distanciar significa colocar en un contexto histórico, significa representar acciones y personas como históricas, es decir, efímeras» (Brecht, 2004: 84):

Al ser sometido a la historia el ser humano tiene algo ambivalente, no terminado. Aparece en más de un personaje; sin duda es tal como es, porque hay suficientes razones para ello en el tiempo, pero en la medida en que el tiempo le ha formado es también otro, si hacemos caso omiso del tiempo, y

dejamos que le forme otro tiempo. Como hoy es así, ayer podría haber sido de otra manera (Brecht, 2004: 274).

Domingo Miras también somete su obra teatral a los caprichos del tiempo. Realmente no podemos postular que en el cuadro XII de *La Saturna* se cierre y complete la historia de manera definitiva la historia. El parlamento del personaje de Saturna ante Francisco de Quevedo constata que al hombre siempre le queda algo más por lo que luchar, puesto que detrás de las acciones humanas hay una finalidad colectiva y un impulso de mayor envergadura. La relación entre el individuo y la sociedad nos lleva a una lectura dialéctica hacia la concienciación sobre la miseria y la injusticia que el poder ejerce sobre el hombre. Saturna solo es uno más de esos personajes que afloran en las obras literarias como alegorías sociales de una realidad más profunda. De esta manera, su valor se universaliza y sobrepasa el contexto histórico del siglo XVII recreado por el dramaturgo.

La historización en el teatro revierte sobre la complejidad estructural del espacio y del tiempo. En *La Saturna* los espacios son diversos: desde el camino que recorre el personaje en su viaje desde Segovia a Madrid, hasta los espacios cerrados símbolo de la opresión que el personaje siente. Si el espacio en la obra de Miras es cambiante, el tiempo adquiere una dimensión simbólica. Para situar la acción, Domingo Miras elige España como escenario histórico, en concreto, Segovia, Madrid y el camino entre ambas ciudades. Así pues, la obra se presta al protagonismo de un personaje itinerante, que ha de realizar un recorrido, un periplo, como el de *Madre Coraje* en la obra de Bertolt Brecht.

En cuanto al tiempo histórico en que se inscribe la obra, se trata del siglo XVII, en lapsos temporales de 1620 a 1625 entre los cuadros I-XII y entre 1580-1590 para los diez cuadros siguientes (Serrano, 1991: 91). De esta manera, a diferencia de *Madre Coraje* o *Vida de Galileo* donde el tiempo transcurre de

manera lineal, aunque segmentado o fragmentado en escenas [2], en *La Saturna* asistimos a retrospectivas temporales, que nos ofrecen un cuadro concreto de la historia. La significación de esta inversión temporal se justifica por la evocación que ya desde el cuadro I ofrece don Pablos en presencia de Quevedo.

Madre Coraje y Aldonza Saturno de Rebollo, personajes itinerantes

Centrándonos ahora en las similitudes y convergencias entre los personajes protagonistas femeninos en las obras de Bertolt Brecht y Domingo Miras, respectivamente Madre Coraje y Aldonza Saturno de Rebollo, se puede apreciar que ambos son personajes itinerantes, que buscan más allá de su realidad sin arraigar en un lugar en concreto:

La Saturna no puede menos que recordar a Coraje, por su itinerancia, por su verse superada por la historia y los acontecimientos. Su caminar es precipitado y la narración dramática aumenta esa sensación de angustia, inquietud y futilidad. La Saturna acabará viéndose arrollada por la marcha de las cosas, por su implacabilidad, por su fatalidad. Aldonza Saturno de Rebollo acabará siendo un personaje trágico (Salvat, 2005: 405).

Esta lúcida reflexión escrita por Ricard Salvat en el prólogo «El resplandor en la hoguera» a la edición del *Teatro escogido* de Domingo Miras, es válida para fundamentar el propósito de establecer un cierto paralelismo en estos dos personajes literarios. Ya desde el cuadro II, en su primera aparición en la obra, Saturna muestra una disposición semejante al personaje de Anna Fierling, mejor conocida como Madre Coraje en la obra de Brecht.

César Oliva (1989: 444) ya advirtió que la madre de don Pablos es un personaje itinerante y, como tal, a partir de la brevísima cita de Pablos sobre

Saturna al principio de *El Buscón*, Domingo Miras construye una potente pieza teatral de «estructura itinerante». Así pues, desde el inicio se advierte la valentía del personaje. Baste como ejemplo la conversación con su prima Ana de Codillo:

ANA. —Pero, ¿estás en tu juicio? ¿Vas a ir tú sola?

SATURNA. —Trocaré vestidos. En hábito de hombre, viajaré con seguridad. Queden con Dios. (A ANA.) Vamos.

ANA. — (Saliendo con ella.) Tú sola, es locura. Diré a mi marido si puede acompañarte. (Miras, 2005: 424-425)

Imaginemos a una mujer como Saturna en el siglo XVII español, deambulando por los caminos donde había asaltantes, farsantes y todo tipo de malhechores... De igual modo, Madre Coraje emprende su propio viaje, aunque no sola sino en compañía de sus hijos. Habría que puntualizar que aunque Saturna inicia su viaje con Pedro, el marido de su prima Ana Codillo, la compañía pronto se convierte en una prueba de fuerza, en continuos retos de los que Aldonza Saturno de Rebollo deberá sobreponerse y avanzar. De hecho, en el viaje de regreso a casa Saturna marcha sin Pedro, que decide posponer su vuelta.

La historicidad de ambos personajes se condensa en el siglo XVII, aunque en diferentes circunstancias. En el caso de Anna Fierling, en el contexto de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), en que Coraje se presenta como una astuta vendedora ambulante intentando sobrevivir en su carreta o, mejor, viviendo a costa de la guerra. Saturna, por su parte, emprende su viaje para salvar a su hijo, si bien encontrará dificultades en el camino y tendrá que hacer gala de su astucia y cinismo, también mediante el disfraz.

En este sentido, aunque ambos personajes viajan acompañados, la compañía se torna un lastre para la consecución de sus propósitos. Si Saturna debe soportar las obscenidades del marido de su prima y dar buena cuenta de su lascivia, también Anna Fierling deberá cargar a sus espaldas con el peso de su hija Catalina. En el itinerario que recorren con la carreta los personajes de Brecht, Madre Coraje sobresale como verdadera emprendedora y espíritu valeroso que mueve la acción, de igual modo que Saturna moviliza la acción con el cambio trágico.

El impulso y la iniciativa de Saturna se manifiestan de manera más trágica cuando, de repente, se oyen los gritos de Ana de Codillo, su prima, para anunciarle que ha ocurrido una desgracia: han entrado a la casa de Saturna un alguacil y dos corchetes y se han llevado preso al marido Clemente Pablo y a su hijo Clementico. En ese momento, el espíritu emprendedor de Saturna decide ir a casa de don Alonso Coronel de Zúñiga para que le dé un papel con el que puedan dejar libres a su esposo y a su hijo.

Saturna, como decimos, se sirve del disfraz de hombre para emprender su viaje con una mayor seguridad. Pese a su insistencia en viajar sola, finalmente viajará con el marido de su prima, Pedro Quintanar. Tendrá que dejarse querer por Pedro, experimentando un episodio de goce espantoso en plena noche, en la oscuridad de los caminos. Pese a los devaneos del personaje y a sus escarceos amorosos con su cuñado, se perfila Saturna como un personaje indómito e incansable, hasta tal punto de que en el cuadro IV, cuando con luz mañanera y ya de día camina con Pedro Quintanar tras una noche de andar sin dormir, éste da muestras de cansancio, mientras que ella se mantiene fuerte. Esta actitud evoca el carácter de la obra de Brecht, *Madre Coraje*, pues Saturna demuestra tener más arrojo que Pedro:

SATURNA.—Ten buen ánimo, que ya queda atrás casi todo el camino. A media mañana, en la corte.

PEDRO.—¡A media mañana! Pues aún nos quedan nuestras buenas dos horas, que no sé de dónde sacaré yo fuerzas que las sufran. Toda la noche andando como ánimas en pena, sin lugar para una mala cabezada. Supiera yo que me ibas a traer desta suerte, y así te acompañara como a volar. No están hechas mis carnes para tantos trabajos, no. Mejor trato merecen.

SATURNA.— Nunca creí que fuese tan flojo, Perico.

PEDRO. — ¿Flojo yo, mala puta? No me hubieses tú quitado mis naturales fuerzas con aquellos meneos en la acostada de ayer, y agora me vieras más fresco y saltarín que un gamo. ¡Pues sí que soy yo hombre que se canse, bueno es el niño! (Gran suspiro.) ¡Ay! Sentémonos un poco, Aldonza, por tu vida, mira que no puedo con mi alma. Un creo no más, y luego seguismo.

SATURNA. — No, Pedro, que es peor. Que si enfrías los pies, han de dolerte (Miras, 2005: 429).

La astucia se configura como elemento inherente a las psicologías de Madre Coraje y Saturna. En su carácter prevalece la inteligencia práctica por encima de cualquier otro conocimiento. Saturna sabe jugar sus cartas. Por ejemplo, cuando en el cuadro V se encuentra en Madrid en la casa del pariente de don Alonso Coronel de Zúñiga, sabe manejar los hilos de la acción para que le escriba un papel donde disponga que dejen en libertad a su marido y a su hijo:

SATURNA. —Señor don Alonso, al buen pagador no le duelen prendas. Vuesa merced escriba el papel, y yo le daré el beso más de corazón que haya recibido en todos los días de su vida (Miras, 2005: 436).

Aldonza Saturno de Rebollo es lasciva, pero sabe mover los hilos de la acción según su conveniencia. Así pues, en su encuentro no tiene tiempo de gozar a

don Alonso Coronel de Zúñiga, porque debe regresar a Segovia, donde le promete que la encontrará como una rosa de Mayo para sus servicios. La astucia de Saturna reluce de nuevo en el acto VI cuando, ajado el vestido de la Berrocal, pide que le den mejor ropa de hombre porque no es conveniente vestir con ropas de mujer por los caminos:

SATURNA. —Ropa de mujer no me conviene para andar caminos. ¿No me podrías dar alguna de hombre que valiese poco?

LA BERROCAL. — ¡Y cómo si puedo! ¿Quieres vestir un hábito de paño pardo, que parezcas un frailecico lego?

SATURNA. —Sácalo acá, que no hay mejor cosa para andar por España (Miras, 2005: 443).

Saturna, como Coraje, también saber ser cínica, lo que demuestra ante los cómicos de la farándula:

LA BERROCAL. —Digo si no será vuesa merced puta.

SATURNA. —Yo, señora, soy mujer casada, en Segovia vivo, y allí soy reina en mi casa, que es honradísima. Y si en ella quiere posar cuando pasen por mi pueblo, yo la regalaré con mucho gusto y disposición en cuanto mi hacienda lo permita y sin que tenga que pagarme hospedaje alguno, que marido tengo que me lo gana, sin que yo haya de hacer piruetas y bailes en las plazas, enseñando lo que Dios me dio (Miras, 2005: 432).

Pese a las distintos puntos de intersección que se han establecido entre los personajes de Aldonza Saturno de Rebollo y Anna Fierling, existe un vínculo que de manera inexorable conecta su devenir literario. Ambas son madres y ambas luchan sin parangón por la suerte y el destino de sus hijos.

Tanto Saturna como Coraje están condenadas a vivir un final trágico. Si bien Madre Coraje consigue convertir a Requesón en pagador del ejército sueco, cae prisionera con una parte del regimiento finés. En este punto, Ana Fierling logra salvar a su hija Catalina y su carreta; sin embargo, el hijo honrado muere. La muerte de Clementico en *La Saturna* adviene si cabe más trágica por cuanto su madre ha realizado un esfuerzo titánico y, sin embargo, no ha logrado salvarlo. Coraje se desvive por sus hijos, no tanto así por Catalina, del mismo modo que Saturna no puede soportar el dolor ante la muerte de su hijo Clementico, lo que le lleva a expresar un bellissimo y desgarrador planto ante don Francisco de Quevedo.

Conclusiones

Con el fin de recapitular y arrojar luz sobre algunas de las cuestiones planteadas, hay que señalar que a lo largo de estas páginas se ha pretendido establecer algunos vínculos entre la producción teatral de Bertolt Brecht y *La Saturna* de Domingo Miras. Es cierto que este último nunca se vio influido de manera directa por la técnica teatral del Brecht. Sin embargo, para hacer justicia a la realidad de las obras literarias, habría que establecer una diferencia sustancial entre la teorización sobre aspectos teatrales y, finalmente, su práctica escénica. Desde esta perspectiva, es en este punto donde arroja luz el modo de comprender el teatro de Brecht. En virtud de su enorme sabiduría, el dramaturgo alemán se ve impelido a teorizar sobre el teatro; sin embargo, en la representación misma la conceptualización puede ser distinta. Distanciamiento, identificación, cuadros y escenas fragmentadas e historización son algunas de las nociones que hemos analizado y comparado a la luz de la dramaturgia de Domingo Miras.

Referencias

Aristóteles (2010). *Poética*. Madrid: Alianza. Nueva reimpresión, traducción, introducción y notas de Alicia Villar Lecumberri.

Baquero Goyanes, M. (1963). *Perspectivismo y contraste (de Cadalso a Pérez de Ayala)*. Madrid: Gredos.

Brecht, B. (1967). *Madre Coraje y sus hijos: una crónica de la guerra de los treinta años*, 2ª. ed., Madrid, Escelier.

(2003). *Vida de Galileo, Madre Coraje y sus hijos*. Madrid: Alianza.

Buero Vallejo, A. (2005). «A propósito de Brecht». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/a-proposito-de-brecht--0/>]

(1984). *El sueño de la razón*. Madrid: Espasa-Calpe.

(2011). *El tragaluz*. Madrid: Cátedra.

(1991): *En la ardiente oscuridad*. Madrid: Espasa-Calpe.

Cervantes, M. (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes y Editorial Crítica.

Larra, M. J. (1998). *Artículos*. Barcelona: Hermes.

López Mozo, J. (2005). «Bertolt Brecht», en *Quimera: revista de literatura*, nº 255-256, *El teatro español en el siglo XX*. Barcelona: Montesinos.

Miras, D. (2005). *Teatro escogido*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.

Oliva, C. (1989). *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra.

Salvat, R. (2005). «El resplandor en la hoguera», en D. Miras, Prólogo al *Teatro escogido*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, pp. 402-407.

Serrano, V. (1991). *El teatro de Domingo Miras*. Murcia: Universidad de Murcia.

Weideli, W. (1969). *Bertolt Brecht*. México: Fondo de Cultura Económica.

Notas

[*] Universidad de Murcia

Contacto con la autora: carmenmaria.lopez14@um.es

[1] Tras estudiar el sistema de Stanislavski, Brecht encuentra dificultades en el proceso de identificación. Según Brecht, el espectador debe ser liberado de la hipnosis, porque no se debe confundir al actor con el personaje que representa. Solo de esta manera se puede ejercer un juicio crítico sobre los hechos teatralizados (Brecht, 2004: 175).

[2] En *Galileo Galilei*, por ejemplo, el tiempo histórico de carácter interno de la obra nos sitúa en 1609, cuando se nos anuncia por medio de un cartel que Galileo Galileo, profesor de Matemáticas, está en Padua y quiere demostrar la validez del sistema copernicano, en oposición al sistema ptolomaico sobre el universo. Más adelante, la acción se ubicará en 1616, cuando el Colegio Romano confirme los descubrimientos de Galileo desde el Vaticano. En un cartel leemos que en el carnaval de 1632 comparsas italianas elegirán para su representación el tema de la astronomía. Ya en 1633-1642 Galileo será prisionero de la Iglesia hasta su muerte.