

Viaje y tragedia en la obra de Ignacio Amestoy

Israel Castro Robaina

1. PRELIMINARES

El viaje como fórmula articuladora de la aventura del héroe, del hombre o mujer que se enfrenta a una situación dada y procura gracias a sus acciones un cambio en su comunidad y, en ocasiones, incluso en el Universo entero, es un fenómeno de aparición recurrente en toda cultura a través de los tiempos. Tanto es así que se cuentan innumerables ejemplos posibles para traer a colación. En el ámbito de la mitología religiosa, Siddharta Gautama, procedente de una familia de noble linaje y al que su propio padre le había ocultado el sufrimiento para prevenir la consumación de los vaticinios que le auguraban desde niño su potencial espiritual, emprende a los 29 años un viaje iniciático tras descubrir la arista trágica de la existencia en el mundo. Este recorrido físico y espiritual viene configurado, según la tradición, por diferentes etapas liberadoras hasta su despertar como Buda seis años después. Es fácil observar un correlato en las referencias a la figura de Jesús de Nazaret, quien abandona su casa paterna a los 30 años para comenzar un periplo geográfico por Galilea y Judea. En su peregrinar, Jesús va adquiriendo conciencia, en muchas ocasiones gracias al concurso divino, de su dimensión espiritual hasta llegar a la aceptación de su

propia muerte, como forma de restitución de la bondad en el mundo.

Otro clásico para explicar la función estructural del viaje en la narración es la *Odisea*, centrada en el largo retorno de Ulises a Ítaca con posterioridad a la campaña de Troya. Ahora bien, es interesante señalar que, además de la línea argumental principal ya mencionada, en el escrito de Homero los cantos I al IV tienen su núcleo de acción en la situación política de la isla del mar Jónico, sin la firme mano del regente, y en la desgracia familiar de Penélope y Telémaco debido a la ausencia del cabeza de familia. Por este motivo, el propio vástago de Ulises acomete un viaje en busca de noticias del paradero de su padre instigado por la diosa Atenea. Es decir, el viaje del padre y el viaje del hijo se constituyen como fórmulas rectoras del poema épico de Homero. Avanzando ya a comienzos del XVII, el propio Cervantes articula un juego concienzudo con (o quizá, *contra*) esta pauta del viaje iniciático desde el momento en que Alonso Quijano se lanza a la aventura con ansias de vivir las gestas de los grandes héroes literarios. A pesar de que los distintos intentos del Quijote por hallar la correspondencia entre el rango heroico apropiado para un caballero y sus actos resultan a todas luces fallidos, Cervantes no elude la transformación interior pareja siempre al viaje iniciático. Y es que, en todos los casos, la aventura externa se configura como diferentes pasos por los que ha de transitar el personaje para obtener, en virtud de lo aprendido en el itinerario, un estado de mayor conciencia de sí mismo.

Sin embargo, no es necesario remontarse a tradiciones mitológicas o literarias clásicas para apreciar estructuras similares en épocas recientes. Muchos recordarán la famosa serie

de dibujos animados *Marco, de los Apeninos a los Andes* (Isaho Takahata, 1976), inspirada en un relato breve que Edmundo de Amicis incluye en su novela *Corazón* (1886). En ella un niño italiano decide ir en busca de su madre, que ha emigrado a Argentina por motivos laborales. Con este fin, y acompañado por su mascota Amedio, un mono tití, cruza el Atlántico y recorre la vasta Argentina hasta dar con su progenitora¹. Más actual aún es la trilogía de cine *El señor de los anillos* (Peter Jackson, 2001, 2002 y 2003), basada en la novela homónima de J. R. R. Tolkien, que se publica a mediados del siglo XX. Con marcado estilo épico, tanto textual como visual, se narra cómo el hobbit Frodo Bolsón abandona la Tierra Media custodiando el Anillo Único, una sortija que pertenecía al perverso Sauron, cuya destrucción garantizará, por ende, el exterminio del Señor Oscuro. Un hobbit, ser alejado por naturaleza de las armas, puesto que pertenecen desde antaño a comunidades campesinas, se transforma por accidente en héroe de gestas de dimensiones universales. El camino de Frodo hasta la Montaña de Fuego es, asimismo, una vía de perfección en la que el pequeño protagonista va aumentando la conciencia de sus heroicas capacidades en virtud de su férrea voluntad ante múltiples adversidades.

De un modo particularmente interesante, el viaje del héroe está presente en el género teatral desde tiempos clásicos, con especial incidencia en la tragedia. La obra de Esquilo *Los persas* pone en escena la destrucción del ejército del poderoso Jerjes en su partida hacia la Batalla de Salamina. El regente regresa a la capital de Persia derrotado sobre todo por la

¹ Cabe observar aquí, por un lado, la trascendencia de la trama por ser reflejo del flujo migratorio italiano a Argentina durante todo el siglo XIX y gran parte del XX; pero también, por otro, el paralelismo estructural con la aventura de Telémaco.

intervención de los dioses en la campaña, ofendidos por la *hybris* de Jerjes amparada en su ambición imperialista. Por otro lado, la llegada de Edipo a Tebas, en el *Edipo rey* sofocleo, constituye un retorno al hogar de consecuencias catastróficas para sus súbditos, familia e incluso para sí. El rey Layo, conocedor de los augurios de que su vástago habría de acabar con su vida, ordena la muerte de Edipo al nacer. Pero uno de sus súbditos entrega el recién nacido a los reyes de Corinto, donde el niño crece ajeno a su adopción. Edipo inicia, huyendo de la profecía del oráculo de Delfos según la cual acabaría con la vida de su padre y desposaría a su propia madre, un viaje hacia su destino. Siguiendo sin conocer su destino, se bate en duelo mortal con su padre biológico y, con posterioridad, comparte lecho nupcial con su propia madre, de quien tendría cuatro hijos fruto de esa desafortunada relación incestuosa. Cuando Edipo y su familia comprenden que al intentar escapar de su destino en realidad se arrojaba a él, ya es tarde para enmendar los errores cometidos. Por su parte Eurípides, por considerar un ejemplo de cada uno de los grandes trágicos griegos, adopta también el recurso del viaje, ejemplificado en el emprendido por Jasón junto a Medea, personaje que titula el drama homónimo, de la Cólquida hasta su último emplazamiento, Corinto. El héroe escapa con el preciado vellocino de oro con la ayuda de Medea, quien por amor traiciona a su propia familia. La acción dramática de la tragedia se desata en Corinto donde, a pesar de tener dos hijos ya con Medea, Jasón decide abandonarla para tomar como esposa a Glauce, hija del rey Creonte. Si hasta el momento las artes de la sacerdotisa de Hécate habían servido de ayuda a Jasón, tras la deshonra y la obligación de partir al exilio Medea perpetrará su venganza y

logrará huir en busca de auxilio, que al final encontrará en el lecho del rey de Atenas, Egeo.

De nuevo en la época contemporánea, la fórmula del viaje es frecuente en el género audiovisual² y en los formatos literarios *convencionales* que pueden ser denominados trágicos en tanto se encargan de aspectos del ser humano que guardan estrecha relación con su naturaleza trágica³. Así lo atestigua el reciente éxito⁴ de *Lo imposible* (Juan Antonio Bayona, 2012): el devastador tsunami que separa a la feliz familia se produce en un viaje de vacaciones navideñas a Tailandia. De

² Sin afán de polémica, se asume en este trabajo que el cine y las series televisivas son nuevas formas de literatura contemporánea o, cuanto menos, que emplean estrategias de creación de guiones de indiscutible similitud con las literarias.

³ Como se puede apreciar, el autor de este estudio es reacio a afirmar, junto a Steiner, que la tragedia es imposible en el mundo contemporáneo porque la cosmovisión judeocristiana ofrece una posibilidad de redención (*La muerte de la tragedia*, Barcelona, Azul Editorial, 2001 [1961]). Al contrario, la consideración de lo trágico que aquí se tendrá en cuenta guarda relación con la perspectiva de Zambrano, quien toma el testigo del famoso aforismo 125 nietzscheano en el que el personaje del *hombre loco* atestigua que «¡También los dioses se pudren! ¡Dios ha muerto! ¡Dios seguirá muerto! ¡Y nosotros lo hemos matado! ¿Cómo consolarnos, nosotros asesinos de todos los asesinos?» (*La gaya ciencia*, traducción de José Carlos Mardomingo, Madrid, Edaf, 2011 [1882], p. 186). El hombre, siguiendo a Zambrano, precisa de la restitución al misterio, del acceso a lo sagrado, y es en este movimiento de búsqueda esencial en el que la tragedia hace su aparición de nuevo. Por ello, asegura la autora que «La fatalidad del crimen cumplida ritualmente es el centro de la tragedia; la tragedia misma. En ella Dios ha muerto también. Es una de las maneras en que el hombre conoce, experimenta la muerte de Dios. Pues quien hace el crimen, ha sido por él abandonado; todo criminal lleva algo, un residuo sagrado, un resto de sacrificio y de tragedia» (*El hombre y lo divino*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2007 [1955], p.147). La tragedia como género sería, así, una tentativa de carácter estético del ser humano de retorno al ámbito de lo sagrado en el mundo apelando a valores que, si bien no pueden ser considerados como absolutos (pues Dios, su garante, ha desaparecido del panorama humano contemporáneo), deben ser asumidos desde la búsqueda de la esencialidad humana.

⁴ Esto sin tomar en consideración la agresiva (y lógica) campaña publicitaria que buscaba el consumo del producto audiovisual.

hecho, el *via crucis* al que asiste el espectador durante casi dos horas no es otra cosa que el retorno a la unidad familiar, al espacio de la seguridad del hogar.

Otro tanto puede decirse de la obra dramática del vasco Ignacio Amestoy, autor que apuesta en varias de sus piezas trágicas por el viaje como nudo organizador de la acción. En concreto, el objetivo de este estudio se centra en mostrar la vinculación del viaje con las piezas del escritor como procedimiento constitutivo de su dramaturgia trágica. Para ello, en primer lugar, se abordará el viaje como fórmula estructural para el desarrollo de la acción y su carácter recurrente; acto seguido se analizará el rendimiento de este recurso en cuatro obras del escritor: *Durango, un sueño. 1439*⁵ y *¡No pasarán! Pasionaria*⁶.

2. EL VIAJE COMO FÓRMULA ESTRUCTURAL PARA EL DESARROLLO DE LA ACCIÓN

El viaje constituye, como se ha expuesto, un elemento estructural presente en todas las culturas (por ejemplo, ritos iniciáticos de transición a la vida adulta), en diversas construcciones mitológicas y en fenómenos artístico-literarios. Se podría confirmar, dada la amplitud del fenómeno, su carácter recurrente con independencia de coordenadas cronológicas y geográficas. Este hecho no ha pasado desapercibido, y son muchos los autores que han dedicado sus esfuerzos a la investigación de estructuras básicas que integran los distintos

⁵ Amestoy, Ignacio, *Durango, un sueño. 1439, Primer Acto*, 231, 1989, pp. 27-55.

⁶ Amestoy, Ignacio, *¡No pasarán! Pasionaria*, en *¡No pasarán! Pasionaria y Dionisio Rídruejo. Una pasión española*, Madrid, Fundamentos, 1993, pp. 93-155.

productos culturales y a la indagación de su naturaleza, en especial, a lo largo del siglo XX.

2.1. VLADIMIR PROPP Y LA CUENTÍSTICA POPULAR

En el primer tercio del siglo xx, en sus análisis de los cuentos populares, Propp apuntalaba la idea de la existencia de «partes constitutivas [que] pueden trasladarse sin ningún cambio a otro cuento»⁷. Estos componentes básicos son las *funciones*, es decir, «la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga»⁸. De ahí que, según este investigador ruso, en la cuentística popular se puedan describir un conjunto limitado de funciones (ver cuadro 1) aplicable a un número virtualmente infinito de personajes en contextos narrativos diferentes.

1. ALEJAMIENTO: uno de los miembros de la familia se aleja de la casa
2. PROHIBICIÓN: el héroe es objeto de una prohibición
3. TRANSGRESIÓN: la prohibición es transgredida
4. INTERROGATORIO: el agresor intenta obtener informaciones
5. INFORMACIÓN: el agresor recibe informaciones sobre su víctima
6. ENGAÑO: el agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes
7. COMPLICIDAD: la víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo, a pesar de ella misma
8. FECHORÍA O CARENCIA: el agresor inflige daños a uno

⁷ Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, traducción de Francisco Díez del Corral, Barcelona, AKAL, 1985 [1928], p. 15.

⁸ Propp, *op. cit.*, p. 32 (en cursivas en el original).

de los miembros de la familia o a alguno de ellos le falta algo o bien lo desea
9. MEDIACIÓN: se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia. Alguien se dirige al héroe con una petición o una orden, se le envía o se le deja partir
10. PRINCIPIO DE LA ACCIÓN CONTRARIA: el héroe acepta o decide actuar
11. PARTIDA: el héroe se va de casa
12. PRIMERA FUNCIÓN DEL DONANTE: el héroe es sometido a la prueba que lo prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico
13. REACCIÓN DEL HÉROE: el héroe reacciona a las acciones del futuro donante
14. RECEPCIÓN DEL OBJETO MÁGICO: el objeto mágico se pone a disposición del héroe
15. DESPLAZAMIENTO EN EL ESPACIO ENTRE DOS REINOS, VIAJE CON UN GUÍA: el héroe es transportado cerca del lugar donde se encuentra el objeto de su búsqueda
16. COMBATE: el héroe y su agresor se enfrentan en un combate
17. MARCA: el héroe es marcado
18. VICTORIA: el agresor es vencido
19. REAPARICIÓN: el daño inicial es reparado, o la carencia, colmada
20. REGRESO: el héroe vuelve
21. PERSECUCIÓN: el héroe es perseguido
22. SOCORRO: el héroe es socorrido
23. LLEGADA DE INCÓGNITO: el héroe llega de incógnito a su casa o a otra comarca
24. PRETENSIONES MENTIROsas: un falso héroe hace valer pretensiones mentirosas

25. TAREA DIFÍCIL: se propone al héroe una difícil tarea
26. TAREA CUMPLIDA: la tarea es cumplida
27. RECONOCIMIENTO: el héroe es reconocido
28. DESCUBRIMIENTO: el falso héroe o el agresor es desenmascarado
29. TRANSFIGURACIÓN: el héroe recibe una nueva apariencia
30. CASTIGO: el falso héroe o el agresor es castigado
31. BODA: El héroe se casa y asciende al trono

Cuadro 1. *Funciones estructurales de los cuentos populares de Propp*

Es evidente que no todas las funciones descritas por Propp deben conjugarse de manera forzosa en un mismo cuento, dada la multiplicidad de variantes que entran en juego; pero la casuística puede condensarse en estas acciones organizativas menores permitiendo además desvelar macroestructuras narrativas válidas como base de este tipo de narraciones. En este caso, el *alejamiento* (función 1) supone en el marco estructural de la narración el punto de partida de la peripecia que ha de vivir el personaje o, dicho de otra forma, el inicio de la acción del protagonista que va a constituir el núcleo de la trama.

No obstante, obsérvese que este modelo no solo es útil como fundamento explicativo en el cuento *Caperucita Roja*, sino que es una herramienta de amplia rentabilidad para el análisis tanto de la tragedia *Otelo* como de *La guerra de las galaxias* (George Lucas, 1977), por buscar ejemplos distantes. En los tres casos propuestos, los personajes emprenden un viaje: obedeciendo el encargo de su madre para llevar una cestita a la Abuelita, para cumplir con cometidos militares contra los turcos en Chipre, o en auxilio de la princesa Leia tras la recepción del mensaje de auxilio grabado en el famoso

robot R2-D2. Es en el transcurso de esta acción cuando se le presentan las dificultades a los protagonistas: los engaños del Lobo Feroz y su voracidad, los celos amorosos de Otelo hacia Desdémona oportunamente alimentados por las astucias de Yago, y, por último, los malvados planes del emperador Palpatine y su brazo ejecutor, Darth Vader. Con todo, como se ha expuesto, los héroes y, en su caso, heroína deben superar estos obstáculos e interiorizar un aprendizaje de su aventura vital: Caperucita es rescatada por el Leñador y, como es de suponer, aprende a obedecer a su madre (nunca volverá a internarse en el bosque); Otelo descubre tarde las mentiras de Yago y, tras el asesinato de su cónyuge, acaba con su propia vida; por último, Luke Skywalker alcanza la conciencia de sí mismo necesaria para utilizar la *fuertza*, suerte de energía que impregna el Universo a disposición de los Caballeros Jedi.

2.2. LA ESCUELA PSICOANALÍTICA JUNGUIANA

Si, como se ha venido reconociendo, el viaje del héroe está presente en toda cultura a través de los tiempos, parece plausible considerar que debe haber algún principio universal que lo sustente y, por consiguiente, lo enraíce en el ser humano. En este sentido, algunos autores, entre los que se encuentra Jung, objetivan este fundamento en la naturaleza instintivo-arcaica de la psique humana. En efecto, el psicoanalista apreció en su praxis psiquiátrica poderosas similitudes entre las narraciones mitológicas y el testimonio de los sueños de sus pacientes, todo ello sin que estos últimos pudieran tener noticia de aquellos elementos culturales, bien por su escasa formación o bien debido al exotismo de determinadas mitologías. La explicación que ofrece a estas coinci-

dencias se articula gracias a una ampliación del concepto de *inconsciente*, de carácter individual en la escuela freudiana. Refiere al respecto Jung:

Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos *inconsciente personal*. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato: lo llamado *inconsciente colectivo*. He elegido la expresión «colectivo» porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino *universal*, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos⁹.

El inconsciente colectivo, entonces, vendría a ser la disposición natural (no adquirida culturalmente) de la psique humana para la elaboración de estructuras universales o, por emplear otras palabras, para la creación de «representaciones paralelas»¹⁰ en todos los seres humanos. Así pues, estas «imágenes primordiales», «remanentes arcaicos» o «arquetipos»¹¹ se han ido concretando a través de la historia de los pueblos con una multiplicidad de formas en virtud de un proceso que transita desde lo inconsciente colectivo hasta el logro de la conciencia individual.

⁹ Jung, Carl Gustav, «Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo», en *Arquetipos e inconsciente colectivo*, traducido por Miguel Murmis, Barcelona, Paidós, 1981 [1934], p. 10 (las cursivas son del original).

¹⁰ Jung, Carl Gustav, *Símbolos de transformación*, traducción de Enrique Butelman, Barcelona, Paidós, 1998 (4ª reimpresión) [1952], p. 171.

¹¹ Jung, Carl Gustav, «Acercamiento al inconsciente colectivo», en VV.AA., *El hombre y sus símbolos*, traducción de Luis Escolar Bareño, Barcelona, Luis de Caralt Editor, 1980 (2ª edición) [1964], p. 65.

En la misma estela, Fromm afirma que la base de esta naturaleza psíquica común se halla en el lenguaje simbólico, esto es, aquel «en el que las experiencias internas, los sentimientos y los pensamientos son expresados como si fueran experiencias sensoriales, acontecimientos del mundo exterior»¹². De ahí, por tanto, la universalidad del fenómeno: los símbolos proceden de experiencias básicas, como se ha dicho, tanto sensoriales como sentimentales, compartidas por los hombres de todas las culturas¹³.

Con independencia de estos matices complementarios entre las apreciaciones de Jung y Fromm sobre la causa de la extensión del fenómeno, la escuela psicoanalítica ha estudiado en profundidad diversos símbolos universales, o *arquetipos*, entre los que cabe destacar el del nacimiento o la muerte, el de la madre o, el que aquí nos trae, el viaje del héroe.

2.3. LAS ESTRUCTURAS MÍTICAS

La propuesta psicoanalítica tuvo pronto gran impacto en el ámbito específico del análisis comparativo de los mitos presentes en las tradiciones mitológicas de múltiples culturas, como la grecolatina y la hindú, la eslava o la mesoamericana, entre otras. En esta línea de trabajo, el mito debe entenderse, siguiendo a Eliade, como una narración que «cuenta cómo, gracias a las hazañas de Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea esta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un

¹² Fromm, Erich, *El lenguaje olvidado. Introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas*, traducido por Mario Calés, Buenos Aires, Librería Hachette, 1961 (2ª edición) [1951], p. 14.

¹³ Fromm, *op. cit.*, p. 23.

comportamiento humano, una institución»¹⁴. Los mitos, pues, serían relatos fundacionales que explican cómo algo ha devenido en ser y se organizan en sistemas complejos concretos en cada cultura denominados mitologías.

Con reconocida influencia junguiana, Campbell confirmaba la reiteración de secuencias en las diversas mitologías en torno al núcleo estructural del viaje del héroe. No en vano, el profesor estadounidense considera este itinerario como un auténtico monomito, esto es, una fórmula que sirve de base para la articulación de diversos mitos. Esta característica de fundamento es posible, según sus propias palabras, porque «el camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: *separación-iniciación-retorno*»¹⁵, es decir, se entronca con aspectos antropológicos y, en este sentido, esenciales.

En la línea del análisis estructural de Propp, Campbell presenta un conjunto de elementos estructurales articuladores del viaje del héroe. Estos componentes nucleares deben ser entendidos, anotación oportuna realizada por Vogler, como «funciones que los personajes desempeñaban temporalmente, con el objeto de producir determinados efectos que enriquecen las historias»¹⁶, esto es, como un conjunto de funciones flexibles que se extraen del conjunto de obras analizadas. En este último sentido, Vogler, famoso analista de guiones de Hollywood, aporta una novedosa incorpora-

¹⁴ Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, traducción de Luis Gil, Madrid, Guadarrama, 1973 (2ª edición) [1963], p. 18.

¹⁵ Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, traducido por Luisa Josefina Hernández, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012 [1949], p. 35.

¹⁶ Vogler, Christopher, *El viaje del escritor*, traducción a cargo de Jorge Conde, Barcelona, Ma Non Troppo, 2002 [1998], p. 61.

ción al inventario de fenómenos culturales que se organizan en torno al viaje del héroe: no solo se atenderá ya a los mencionados sueños, cuentos populares y mitos, sino también a las producciones audiovisuales. Se verifica, por tanto, la pertinencia de la estructura del modelo del viaje en obras contemporáneas, así como su éxito, frente a cualquier sospecha de exotismo primitivo del llamado monomito.

La estructura mítica del viaje del héroe se presenta aquí en un cuadro comparativo (ver cuadro 2) en el que se exponen los listados de funciones tanto de Campbell¹⁷ como la de Vogler, la cual no supone sino una ligera variación del anterior.

CAMPBELL (1949)	VOGLER (1998)
1. LA PARTIDA	I. PRIMER ACTO
	a) El mundo cotidiano
1.1. La llamada de la aventura	b) La llamada de la aventura
1.2. La negativa al llamado	c) El rechazo de la llamada
1.3. La ayuda sobrenatural	d) El encuentro con el mentor
1.4. El cruce del primer umbral	e) La travesía del primer umbral
1.5. El vientre de la ballena	
2. LA INICIACIÓN	II. SEGUNDO ACTO
2.1. El camino de las pruebas	f) Las pruebas, los aliados, los enemigos
	g) La aproximación a la caverna más profunda

2.2. El encuentro con la diosa	h) La odisea (el calvario)
2.3. La mujer como tentación	
2.4. La reconciliación con el padre	
2.5. Apoteosis	
2.6. La última gracia	i) La bendición final
3. EL REGRESO	III. TERCER ACTO
3.1. La negativa al regreso	j) El camino de regreso
3.2. La huida mágica	
3.3. El rescate del mundo exterior	
3.4. El cruce del umbral del regreso	
3.5. La posesión de los dos mundos	k) La resurrección
3.6. Libertad para vivir	l) El retorno con el elixir

Cuadro 2. *Funciones estructurales del viaje del héroe según Campbell y Vogler*

La rentabilidad del modelo propuesto para el análisis de una amplia variedad de recursos culturales se amplía con los trabajos de Villegas. El autor ofrece dos estudios inspirados en las funciones de Campbell de gran interés por sus conclusiones, pero, sin lugar a dudas, debido también a la forma de poner en práctica dicho esquema para los géneros narrativo y el poético contemporáneos. Los objetos de estudio de Villegas fueron, por un lado, la novela del siglo XX¹⁸ y, por

¹⁸ Villegas, Juan, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, Editorial Planeta, 1973.

otro, la poesía, gracias al examen del *Canto General* de Neruda¹⁹, con lo cual se ratifica, de nuevo, la presencia de la estructura mítica del viaje del héroe en producciones literarias recientes.

2.4. PERSPECTIVAS ACTUALES

En la producción teórica española contemporánea, si bien se atestigua, pues las manifestaciones artísticas así lo confirman, la presencia constante de la estructura del viaje del héroe, existen, *grosso modo*, dos perspectivas acerca de las causas de este fenómeno cultural.

Por un lado, están aquellos que sostienen la tesis de la esencialidad del fenómeno y, entonces, su consustancialidad al ser humano como lo hiciera el psicoanálisis de Jung. En esta línea es posible circunscribir a Balló y Pérez, quienes en el ámbito de la realización audiovisual se apoyan en el *Fedro* platónico para afirmar lo siguiente:

¿Hasta qué punto son originales los argumentos cinematográficos? Busquemos la respuesta siguiendo a Platón: lo son cuando se incorporan a una continuidad narrativa germinal, o sea, cuando son fruto de un legado anterior y generen otro nuevo. Las narraciones que el cine ha contado y cuenta no serían otra cosa que una forma peculiar, singular, última, de recrear las semillas inmortales que la evolución de la dramaturgia ha ido encadenando y multiplicando²⁰.

¹⁹ Villegas, Juan, *Estructuras míticas y arquetipos en el Canto General de Neruda*, Barcelona, Editorial Planeta, 1976.

²⁰ Balló, Jordi y Pérez, Jordi, *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 2012 (6ª edición) [1995], p. 11. Los autores reproducen el siguiente pasaje platónico del *Fedro*: «Así es, en efecto, querido Fedro. Pero mucho más excelente es ocuparse con seriedad de esas cosas, cuando alguien, haciendo uso

Los argumentos del cine deben ser concebidos, por consiguiente, como *semillas inmortales*, o universales temáticos, que se reactualizan constantemente en las diversas manifestaciones artísticas concretas. En la tipología temática de estos autores, que comprende veintiún argumentos universales, el viaje del héroe estructura al menos cinco de ellos. A saber: *a la busca del tesoro*, cuyo argumento clásico puede ser ejemplificado en la aventura de Jasón y los Argonautas y se encuentra presente en la saga de *Indiana Jones* (Steven Spielberg, 1981, 1984, 1989 y 2008). En segundo lugar, *el retorno al hogar*, articulador de la *Odisea* y, a la par, de *Robin Hood, príncipe de los ladrones* (Kevin Reynolds, 1991). En tercer lugar, *la fundación de una nueva patria*, con modelo en la *Eneida* y correlato actual en *1492, la conquista del paraíso* (Ridley Scott, 1992). En cuarto lugar, *el conocimiento de sí mismo*, con fundamento en el viaje interior de Edipo y con presencia en *Desafío total* (Paul Verhoeven, 1990), versión fílmica de la novela de Philip K. Dick *Podemos recordarlo todo por usted* (1966). Por último, *el descenso al infierno*, universal temático que engloba tanto el viaje de Orfeo tras su amada Eurídice como el de Jack en busca de Lili en *Legend* (Ridley Scott, 1985). A fin de cuentas, llegados a

de la dialéctica y buscando un alma adecuada, planta y siembra palabras con fundamento, capaces de ayudarse a sí mismas y a quienes las planta, y que no son estériles, sino portadoras de simientes de las que surgen otras palabras que, en otros caracteres, son canales por donde se transmite, en todo tiempo, esa semilla inmortal, que da felicidad al que la posee en el grado más alto posible para el hombre» (276e-277a, traducción de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos). Curiosamente, y aunque la metáfora de la *semilla inmortal* es, sin duda alguna, idónea en este caso, Sócrates se refiere en el *Fedro* a la pertinencia de la palabra escrita, y no a la pervivencia de determinadas temáticas. Parece, de hecho, más oportuno en este asunto hablar de la teoría de las Ideas platónicas, siguiendo a Jung, como auténtico antecedente de las teorías que aquí se han denominado, de una forma laxa, *esencialistas*.

este punto, en la exposición de Balló y Pérez apenas hay un desplazamiento del objeto de estudio, ahora tramas del cine, con respecto a los autores defensores de una causa esencial de estas recurrencias en la historia del hombre.

Por otro lado, sin menosprecio de la tradición esencialista, es posible valorar la tradición cultural en la que está inmerso el creador como razón suficiente para justificar la presencia de determinadas estructuras recurrentes. Así lo hace Sánchez Noriega, quien considera, al respecto, que «la originalidad absoluta no existe; todo escritor o cineasta es producto de la historia de la cultura y de las múltiples creaciones que le han precedido»²¹. A decir verdad, Sánchez Noriega no piensa en este punto en la mera reproducción o plagio de fórmulas anteriores, ni tan siquiera en adaptaciones conscientes de productos cinematográficos y artísticos precedentes; sino, más bien, en el concepto de *decantación*, planteado por el teórico, con el fin de explicar esta realidad, en los siguientes términos:

En el mejor de los casos, estamos ante un tipo de adaptación que podemos considerar como inadvertida o, mejor, más allá de la adaptación, como una *decantación*, resultado de muchas obras vistas y leídas por los guionistas que dejan su huella en el proceso de escritura de un guion original. Ya no hay voluntad de adaptación ni, probablemente, existe una inspiración consciente, pero las tramas argumentales, los personajes, los mecanismos narrativos, el estilo de los diálogos, el cromatismo de la fotografía, el diseño de producción o cualquier otro componente de textos literarios o fílmicos que han llamado poderosamente la atención acaban siendo

²¹ Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 75.

asumidos por el artista, quien los transforma debidamente según su impronta personal y los plasma de un modo u otro en sus creaciones²².

Un espíritu similar es el que anima a Martín Rodríguez²³ cuando reflexiona sobre la pervivencia de la tradición clásica en los fenómenos culturales contemporáneos. En este sentido, observa el investigador que, por ejemplo, la canción moderna recupera la vinculación con la música y su capacidad originaria para convertirse en expresión de una colectividad (adolescentes, tribus urbanas), factores que la poesía culta contemporánea ha perdido. De igual forma, el autor señala el paralelismo entre las series televisivas actuales (como *Aquí no hay quien viva*) y las comedias de situación con personajes-tipo propias de Plauto. Así, basándose en estos y otros ejemplos, Martín Rodríguez reconsidera la imagen de la transmisión cultural del fuego prometeico y le suma la metáfora de la digestión: el bolo alimenticio se descompone en el cuerpo, se transforma y se asimila de manera que el individuo no es capaz de distinguir unos componentes alimenticios de otros. A esta ingestión se le superponen nuevos alimentos en una mezcla de la que no queda sino cierto regusto de lo ingerido en primer lugar. De este modo, el creador no ha de ser consciente en todo momento y de forma directa de las fuentes clásicas de las que bebe, pero no reconocer la matriz original no obvia el hecho de que determinadas estructuras estén

²² Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 77.

²³ Martín Rodríguez, Antonio María, recensión de *Antiquae Lektionen. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Eds. Signes Codoñer, Beatriz; Antón Martínez, Beatriz; Conde Parrado, Pedro; González Manjarrés, Miguel Ángel e Izquierdo, José Antonio, Madrid, Cátedra, 2005; en *Silva* 5, 2006, pp. 420-427.

presentes de una manera u otra en el tejido cultural, tamizado por la acción de una tradición.

Siguiendo esta idea, según Martín Rodríguez es posible detectar dos modelos de aprehensión en el proceso de transmisión o tradición: la aprehensión —casi siempre culta—, que recupera, transforma o reproduce materiales precedentes de forma consciente, correspondiente a la metáfora de la antorcha que pasa de mano en mano; y la aprehensión mostrenca, cuyo reflejo es la metáfora de la digestión, que reproduce o transforma sin saberlo materiales de procedencia clásica que han quedado ya fundidos en el crisol de la cultura popular. Este último es, como se puede apreciar, un concepto paralelo al de *decantación* de Sánchez Noriega expuesto más arriba.

En cualquier caso, con independencia a la hora de analizar las causas del criterio esencialista o de si su fundamento reside en la transmisión cultural, lo cierto es que todos los autores coinciden en la presencia de estructuras nucleares articuladoras de las tramas en los fenómenos culturales de todos los tiempos, entre las que cabe destacar el viaje del héroe.

3. VIAJE Y EFECTO TRÁGICO EN IGNACIO AMESTOY

La obra dramática de Ignacio Amestoy (Bilbao, 1947) comprende más de una treintena de piezas dedicadas, en su mayoría, al género trágico. El escritor, profundo conocedor de la tradición clásica²⁴, asume la corriente española trágica y

²⁴ Conviene apuntar que Amestoy, periodista de formación aún en activo en el diario *El Mundo*, fue titular de Literatura Dramática de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y, en la actualidad, continúa siendo un conferenciante invitado en múltiples universidades. Complementa estas actividades con la gestión cultural: es Secreta-

toma el testigo de las piezas rurales lorquianas y de Buero Vallejo, auténtico mentor en sus inicios teatrales y, sin lugar a dudas, una de sus principales fuentes de inspiración. Por otro lado, Amestoy no elude su condición de vasco, sino que, muy al contrario —y sin concesiones al actual pseudo-decoro de lo políticamente correcto—, el autor convierte en la base sobre la que cimentar el género trágico precisamente la reflexión acerca del conflicto vasco, las implicaciones entre identidad (el *nosotros* vasco) y alteridad (el *ellos*, los españoles), el amplio recorrido histórico y cultural del País Vasco, y, en especial, la ETA.

En lo que atañe a este estudio concreto, a pesar de que son muchas las obras del autor en las cuales el viaje del héroe es el núcleo articulador de la trama²⁵, se analizarán, como muestra de la presencia de la fórmula del viaje y su rentabilidad dramática, dos obras trágicas de Amestoy: *Durango, un sueño. 1439* y *¡No pasarán! Pasionaria*.

3.1. DURANGO, UN SUEÑO. 1439

Esta pieza supone la segunda colaboración de Amestoy con el colectivo teatral vasco Geroa, con el que el autor ya

rio Permanente del Círculo de Bellas Artes de Madrid y Director del Aula de Teatro de la Universidad Internacional de la Rioja. En definitiva, el dramaturgo destaca por ser un hombre polifacético con un amplio itinerario vital y profesional vinculado siempre al ámbito de la cultura y, especialmente, al teatro.

²⁵ Entre ellas podemos destacar el viaje del conquistador Lope de Aguirre en *Doña Elvira, imagínate Euskadi (Primer Acto, 216, 1986, pp. 80-97)*. Este vasco se alzó contra Felipe II autoproclamándose rey de Perú, razón por la que, con posterioridad, fue represaliado por las tropas españolas. Asimismo, cabe reseñar el viaje de retorno al hogar de Xabier, activista etarra aquejado de una enfermedad mortal, para reencontrarse con su padre, escritor de carácter constitucionalista, en *La última cena (Acotaciones. Revista de investigación teatral, 21, 2008, pp. 93-136)*.

había trabajado años antes²⁶. *Durango, un sueño. 1439* se escribe en 1989 y se estrena ese mismo año bajo la dirección de Paco Obregón en el Teatro Eroski de Durango. Un año después se representará también en el Teatro Olimpia de Madrid, formando parte del ciclo dedicado a autores españoles actuales, con notable éxito de taquilla.

La trama, basada en un hecho histórico de mediados del siglo XV, se centra en el intento del franciscano Alfonso de Mella, natural de Zamora, por crear una *comunidad de bienes y cuerpos* en Durango tras salir de Roma. Ante lo que considera una herejía, el rey Juan II de Castilla reacciona violentamente y, aunque el franciscano logra escapar, muchos de los seguidores del religioso murieron en la hoguera bajo sentencia de la Santa Inquisición. A tenor de lo expuesto, escribe Pérez Rasilla:

Estos ingredientes resultaban especialmente sugestivos para Amestoy y las gentes de Geroa, porque ejemplificaban, desde la distancia temporal, las aspiraciones utópicas de un grupo de durangueses que quedaban sesgadas de raíz por la espada del rey castellano, y proponían un nuevo motivo de reflexión sobre la situación política vasca, pero también sobre la Historia de España y sobre la eterna antítesis entre libertad y represión.²⁷

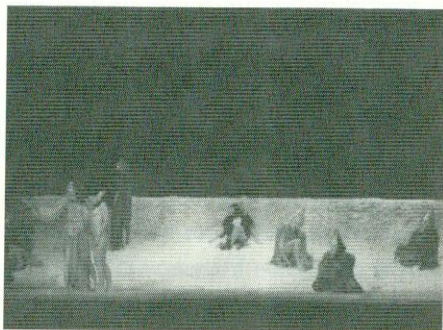
El autor incorpora a la trama la figura del Cardenal Juan de Mella, hermano de Alfonso, como líder del contingente

²⁶ Amestoy redacta la mencionada *Doña Elvira, imagínate Euskadi* en 1985 en un proceso complejo de escritura *desde las tablas*. El espectáculo se estrena, con dirección de Antonio Malonda, el siguiente año en el Festival de Sitges, donde obtuvo el Premio Cau Ferrat al mejor texto dramático y, poco después, el Premio Ercilla 1986 en Bilbao.

²⁷ Pérez-Rasilla, Eduardo, «Introducción» a *Ederra. Cierra bien la puerta*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 95.

militar que habrá de sofocar la insurrección vasca. A través de este recurso, el conflicto adquiere tintes fratricidas que remiten a las guerras intestinas presentes en España y, por ende, en el País Vasco. Con el mismo fin de acentuar el enfrentamiento y proporcionar los elementos necesarios para elaborar la tragedia, hace que los hermanos provengan de Durango, localizando, más si cabe, el problema en las raíces vascas.

La pieza teatral arranca con un aquelarre que transcurre durante la noche del martes de Carnaval. Como es característico de esta noche mágica, escogida por el autor como contrapunto del afán subyugador de los poderes



consolidados (en este caso, la Corona y la Iglesia), los personajes juegan con la herejía y la laxitud sexual en la desnudez de sus cuerpos.

MUNKETA.— Hoy, día martes de Carnaval del año de gracia de 1439, yo, Fernando de Munketa, como obispo de las cloacas romanas y vicario de las alcantarillas imperiales, te coronó a ti (*Ha tomado la corona de la cabeza del cardenal y se la pone a Txacurra*), Txacurra, reina de las Euskadis, en el nombre del Padre Todopoderoso, único Dios verdadero, para que gobiernes hasta el final del milenio. ¡Viva la reina Txacurra! (p. 31)

Sobre el escenario está también el recién llegado a Durango Cardenal de Mella. Una vez más, el viaje se constituye en una imagen de retorno al hogar, un regreso al origen, al sus-

trato familiar. Ya en la escena segunda²⁸, el dramaturgo expone cuáles son los motivos que llevan de forma perentoria a atajar la insurrección. De hecho, y no en vano, es el propio Munketa, personaje que, como se observa en el parlamento anterior, participó en la coronación herética y de afán soberanista, quien explica la situación generada por Alfonso:

MUNKETA.— Yo, que os he confesado, lo sé mejor que nadie. Pero, vos, que acabáis de llegar, no sabéis hasta qué punto el maligno ha anidado en este Durango, donde nacisteis un glorioso día. Vuestro hermano, fray Alfonso de Mella, y los herejes y las putas que le siguen, no necesitan un santo; necesitan un guerrero, un tirano, un exterminador. Por eso Roma y Castilla os han enviado.

CARDENAL.— Presbítero, Juan de Mella sabe a qué ha venido a su tierra, y tú debes saber también por qué estás aquí.

MUNKETA.— Yo estoy en Durango para servir a Dios y al Papa, y por ellos, a vos. Es intolerable lo que los malos amigos de fray Alfonso de Mella han hecho con las tierras de los tuyos. Mi mano firme no temblará al echar de tus casas y de tus campos a los ladrones que ahora los saquean. Esos revolucionarios han abusado de la locura de fray Alfonso y, acudiendo a las más bajas pasiones, le han sangrado el tesoro de tus antepasados. ¿Quién ha tirado los talentos de los Mella al lodo del camino?

CARDENAL.— Mi fuego no necesita más leña. ¡Aplaca mi ira, Munketa!

MUNKETA.— Tu hermano peca al cuestionar la sagrada propiedad personal de los bienes, cosa que ni el mismo Cristo se atrevió a hacer... Al que tiene se le dará y abundará... Y al que no tiene se le privará hasta de lo que carece... (p. 33)

²⁸ Amestoy la titula oportunamente *La mortificación del Cardenal*.

Tal como se evidencia, el personaje de Munketa cumple la función de ayudante (o facilitador) del Cardenal de Mella realizando tareas de espía. Este se incorpora al contingente de hombres y mujeres que desean constituir la comunidad libre en Durango, pero verdaderamente es un símbolo de la línea de poder más restrictiva, en consonancia con el Cardenal. Queda patente, entonces, que la



perspectiva comunitaria que atribuye Munketa a Alonso de Mella debe ser erradicada, máxime si se atiende a su éxito de convocatoria, «diez mil hijos que ahora están en este redil» (p. 43).

Llegados a la escena 8, tiene lugar el *agón* central de la obra, donde las posturas de los Mella quedan manifiestas y el conflicto entre ambos se atisba irresoluble:

ALFONSO.— [...] Hermano Juan, aquí, en la tierra de nuestros padres, quienes hacían el pan de nuestra mesa no lo habían comido nunca, quienes ahuecaban nuestros colchones solo sabían lo que era dormir sobre la piedra, quienes bordaban los camisones de las novias solo conocían la violencia o la pernada y quienes daban cada tarde gracias a Dios junto a nosotros tan solo agradecían su miseria. Ahora tienen pan, lana, goce y Dios. ¿He ido demasiado lejos? Ellos pueden ir más lejos que yo.

CARDENAL.— No va a quedar ni rastro de tu herejía.

ALFONSO.— Si solo vienes a por mí, ya te puedes ir. Me voy de Durango. Deja a tu pueblo en paz.

CARDENAL.— Te tendrás que llevar contigo a todas tus ratas.

ALFONSO.— Compadezco al mundo si, como pretendes, logras sentarte en la silla del Papa.

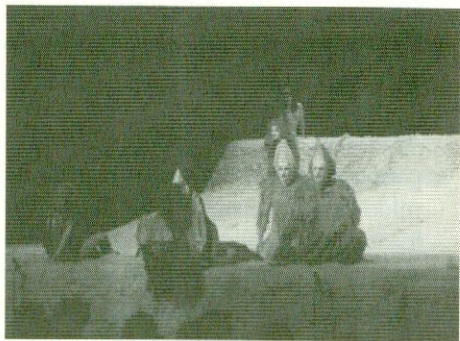
CARDENAL.— Roma necesita manos de hierro en guantes de seda. Vienen nuevos tiempos y el Vaticano ha de edificar su casa sobre la roca. Se acabaron los reinos de Taifas. Los Estados deben ser grandes y la Iglesia Católica va a ser el sostén de esas coronas poderosas. Todos los Durangos tendrán que someterse a los monarcas.

ALFONSO.— Y las monarquías, al Papado.

CARDENAL.— Roma va a volver a ser el centro del universo. El nuevo Imperio Romano con la verdad de Cristo por bandera (p. 47).

La sublevación de Durango debe ser enmendada, más allá de los dictados de Juan II, porque con esta tarea el Cardenal de Mella ansía regresar a Roma habiendo sido el héroe capaz de sofocar el fuego vasco con sangre, aspecto este último a

considerar, según se desprende de sus propias palabras: «Os voy a hablar del significado de la muerte. ¿Si no hubiera sido necesario, Cristo hubiese muerto? A veces, es necesaria la muerte» (p. 52). En este caso,



el viaje del héroe no se circunscribe a la bondad del personaje, sino, por el contrario, a la voluntad opresora y, sobre todo, a los medios que el Cardenal considera convenientes para la consecución de sus fines.

Por su parte, Txacurra, coronada como reina de los Euskadis al comienzo de la pieza, es la sacerdotisa oficiante, el elemento materno, que incita a ambos hermanos a la pulsión sexual. Ante ella sucumbe Alfonso de Mella, como refiere otro lacayo del Cardenal:

Él no quería aceptar el matrimonio con la reina del carnaval, que era la que se empeñaba en que fuera el rey. Pero la chavala, una jineta bruñidora de toma pan y moja, no paró hasta que fray Alfonso aceptó el envite ante toda la concurrencia. Luego, todos les vitorearon a los dos como a sus reyes (p. 34).

Este impulso sexual, vinculado en la pieza al espíritu telúrico vasco, naciente, fructífero de la *comunidad de cuerpos y bienes*, a las bondades de la libre asociación entre personas, tiene su correlato en la muerte²⁹ del Cardenal de Mella a manos de la misma mujer tras rendirse a su erotismo:

TXACURRA.— (*Haciendo un movimiento, se sitúa tras el Cardenal. Sacca un cuchillo.*) ¿En Roma, mueren de amor los dioses?

CARDENAL.— ¿Dónde están tus manos?

TXACURRA.— (*Comienza a recorrer con su mano libre el cuerpo del Cardenal.*) ¡Buscando un dios!

CARDENAL.— ¡Txacurra, dónde estás!

TXACURRA.— (*Le desprende el taparrabos al Cardenal. Excitadísima. Tiene su mano extendida sobre el miembro del Cardenal.*) ¡Buscando a mi dios!

[...]

²⁹ La pulsión Eros-Thánatos es una constante en la obra de Amestoy, presente, por ejemplo, en *Ederra*, escrita en 1980 y representada en 1983 (en *Ederra. Cierra bien la puerta*, edición de Eduardo Pérez-Rasilla, *op. cit.*); o en *Betizu. El toro rojo*, redactada en 1991 y estrenada al año siguiente (en *Gernika, un grito. 1937 y Betizu. El toro rojo*, Madrid, Fundamentos, 1996).

(Entre el Cardenal y Txacurra hay un deseo muy fuerte.)

[...]

(Txacurra, de nuevo, es trasladada junto al Cardenal. Tienen los cuerpos pegados. Ella, en su mano izquierda tiene alzado el cuchillo y con su mano derecha tomará el miembro del Cardenal, abrirá sus piernas y se lo introducirá. El Cardenal, la abrazará furioso. Ella también le abraza.)

[...]

CARDENAL.— *(En un gran espasmo.)* ¡Los dioses!

TXACURRA.— *(Descargando su cuchillo sobre el Cardenal.)* ¡Dios! *(El Cardenal cae como un fardo al suelo.)*

CARDENAL.— *(Desde el suelo.)* ¿Qué has hecho, Txacurra?

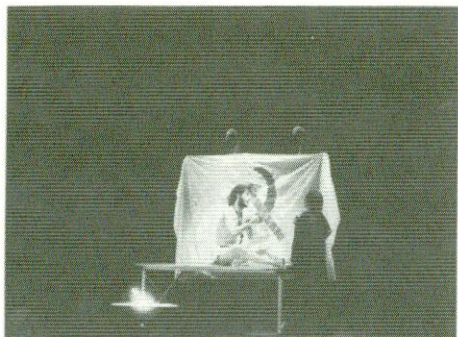
TXACURRA.— *(Lanzándose sobre el bulto del Cardenal, dando cuchilladas a diestro y siniestro.)* ¡Matarte! ¡Matarte! ¡Matarte! Contra los míos, contra mi Dios, contra mí. ¡Matarte! (pp. 54-55)

El viaje de retorno del Cardenal de Mella a su tierra natal es, de manera paralela, y dentro de la vertiente trágica explorada en la pieza por el autor, una reintegración a la vida, al deseo, a la lesión de sus propios preceptos morales, a la sangre. En última instancia, amor y muerte forman parte de la realidad misma y, como refiere el personaje, «por eso no hay que tenerles miedo: ni a la vida, ni a la muerte» (p. 52).

3.2. ¡NO PASARÁN! PASIONARIA

Escrita en 1993 como producto de la colaboración del reconocido director Salvador Távora y el grupo de teatro Gasteiz con el dramaturgo, se estrena el mismo año en el Teatro Arriaga de Bilbao con opiniones muy positivas. Tras una gira por diversas ciudades españolas, se presentó en el Teatro Albéniz de Madrid dentro del Festival de Otoño, donde recibió fuertes críticas, en primer lugar, debido a la multitud de referencias religiosas, tanto textuales como escénicas, que

permearon la obra; y, en segundo lugar, por la impronta histórica que trae consigo el personaje de Dolores Ibárruri, la Pasionaria, mujer vasca conocida por su activismo político en el Partido Comunista de España.



En un espacio simbólico, fuertemente ritualizado, Amestoy narra el viaje de Pasionaria, una vez fallecida³⁰, a la URSS, en busca del cuerpo de su único hijo, Rubén Ruiz Ibárruri, muerto en la campaña

de Stalingrado contra los alemanes. El retorno al hogar, Euskadi, es un peregrinaje paralelo al de la *mater dolorosa* tras rescatar el cuerpo de Cristo de la cruz. El dramaturgo desanda los pasos del mítico camino cristiano y expone, en un procedimiento que afirma su correlato con el famoso juicio de Pilatos, los motivos que impulsan a Pasionaria para continuar con su empresa:

JUEZ.— (*A Pasionaria.*) ¿Usted está orgullosa de su hijo?

PASIONARIA.— Debo estarlo. Y voy a estarlo todavía más. Después del recorrido.

JUEZ.— ¿Y si no hay nuevo recorrido? No veo razones. El imperio está muy desestabilizado.

³⁰ El autor recoge esta condición propiciando el origen del signo ritualizador del espacio escénico desde el comienzo de la obra. Así, cuando Pasionaria pregunta por la fecha concreta, dice Neire: «Hace cuatro años (*o los años que se cumplan, en el momento de hacerse la representación, desde 1989, cuyo 12 de noviembre fallece Dolores Ibárruri en Madrid*) que has muerto, Dolores...» (p. 103).

PASIONARIA.— Es un salvador, un redentor.

JUEZ.— ¿Dónde acabaría el recorrido?

RUBÉN.— Condéneme. Mi madre lo ha dicho: soy un salvador, un redentor. Ella me parió para esto.

JUEZ.— ¿Dónde acaba el recorrido?

RUBÉN.— Donde nació.

PASIONARIA.— Voy a enterrarle en su tierra. Y el recorrido ha de hacerse

[...]

JUEZ.— Que haga el recorrido, que lo haga. No me meto. Si el partido lo ha dicho... Yo me lavaré las manos. [...] ¿Me ayuda? (*Abre el maletín, en el que hay una jarra de plata con agua y una palangana, también de plata.*) Soy inocente de la sangre de este justo. (*Guarda la jarra y la palangana en el maletín y se despide.*) Que todo vaya bien, muchacho (p. 116).

En efecto, Rubén ha de volver a casa para convertirse en un verdadero símbolo de la resistencia, pues «la mayor debilidad del hombre es el olvido» (p. 142), dice Pasionaria. El cuerpo dará sustancia a su memoria, a su recuerdo, porque el hombre precisa de imágenes, de símbolos corpóreos que materialicen sus deseos, sus aspiraciones, sus luchas.

El viaje de vuelta de los personajes es geográfico, pero a la vez espiritual. Pasionaria y Rubén viajan de Moscú a Praga cargando con el *madero*, con la pesada cruz similar a la que portó Cristo durante su *via crucis*, y, de ahí, a París. Por el camino, como no podía ser de otra manera, la televisión americana se interesa por la noticia y envían a su encuentro a una reportera, Verónica, en busca de la primicia:

VERÓNICA.— Usted, Pasionaria, ¿cree, como su hijo, que el muro de Berlín habría que levantarlo de nuevo?

PASIONARIA.— Mi hijo, como muchos de nosotros, tal vez piense que no es malo levantar muros contra la insolidaridad. Usted es de los Estados Unidos de América... Allí levantaron

un altar a la diosa libertad, en un templo de muros altos. Nuestros muros no pretenden ser tan elevados.

VERÓNICA.— Pero ustedes acaban de salir de Rusia... Se marchan...

RUBÉN.— Es que estoy haciendo el recorrido. Luego, volveré. Ahora allí hay más que hacer que nunca. ¡Viva la revolución!

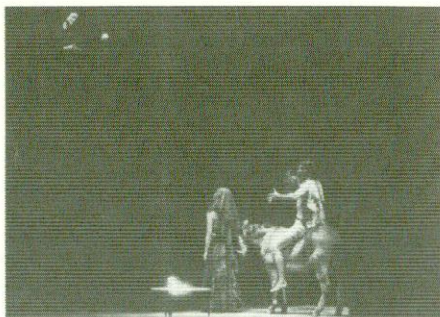
[...]

VERÓNICA.— Están ustedes a las puertas de París. ¿Es un símbolo, como lo de llevar un madero; en definitiva, una cruz, como Cristo?

RUBÉN.— Donde usted ve una cruz, otros verán la piedra de Sísifo, la espada de Espartaco o mi fusil de repetición... Y Europa es mi recorrido hoy. Mañana, si se decide, el recorrido puede estar en América... (pp. 128-129).

Este extracto de la entrevista comprende dos aspectos importantes en la pieza: en primer lugar, ninguno de los protagonistas (Pasionaria y Rubén) desertaron jamás, no abandonaron el eje vertebrador de su paradigma ético y político, y defendieron, hasta las últimas consecuencias y durante toda su vida, sus ideales. En segundo lugar, Amestoy es plenamente consciente de la utilización de un universo simbólico en lo que respecta al emparejamiento de realidades tan alejadas como el Comunismo tradicional y todo aquello que guarda relación con la religión cristiana. De ahí que sea conveniente determinar en el símbolo del *madero* una nueva significación, a saber, una manifestación de resistencia ante la desesperación y, en última instancia, de fortaleza ante la injusticia.

Rubén entra en París colmado de honores. «París te aguarda. París te amará como te amamos nosotras» (p. 134) dirá Magdalena al salir a su encuentro. El elemento femenino vuelve aquí a conformarse en arquetipo junguiano de

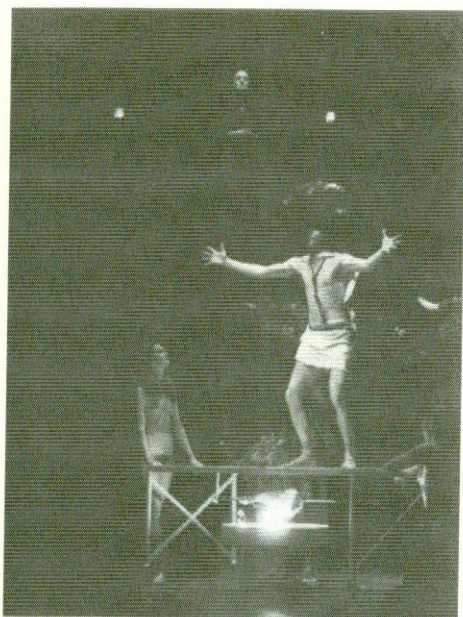


la madre, bien como la razón de ser, el fundamento, el elemento materno (Pasionaria); o bien como sexualidad y, en este caso (como en el de *Durango, un sueño. 1439*), truncamiento en cierta manera del viaje del héroe. Y es que Magdalena intenta retener a Rubén: «El camino te ha fatigado. Reposarás en mi casa, en mi cama, en mi regazo..., príncipe mío. Y mis amigas cuidarán que nadie perturbe nuestros juegos» (p. 135), a pesar de los esfuerzos de la madre. En esta línea se encuadra también Marta, otra mujer parisina, cuando increpa a Pasionaria:

Dolores, ¿en qué mundo crees que estás? Tu sueño ha desaparecido. Tu utopía ha muerto, como tú. No equivoques a tus hijos en su nueva vida. ¿Qué vas a decirles? ¿Que el placer es pecado? ¿Que el dinero es pecado? ¿Que el poder es pecado? Dolores, tu revolución ha pasado a la historia (p. 136).

Si bien es necesario recordar que los personajes mismos están muertos al comienzo de la pieza, este fragmento lleva al espectador a un interrogante que vertebra la misma: ¿persisten las ideas más allá de las personas?, ¿existe la posibilidad de transformación en la historia? Pasionaria no duda, pero es consciente de que en el retorno está la redención, y

eso la anima a continuar, incluso contrariando a su hijo. En la escena 7, en el transcurso de un aquelarre³¹ oficiado por Rubén, este refiere en un largo monólogo propio de la dramaturgia del autor:



Me han obligado a volver. Como me han obligado a ser otro Cristo. Ha sido la Pasionaria, la que me ha traído hasta este Gólgota. La Pasionaria y el Partido. Y han sido, también, los explotadores, que están, de nuevo, robando la vida, contagiando la peste, desnudando a los desnudos, desesperando a los desesperados, alimentando con hambre a los hambrientos, comerciando con la agonía de los moribundos; han sido ellos, los mercade-

res, también, los que me han hecho cargar con el madero (p. 145).

Finalmente, tras la madrugada orgiástica, en su regreso al hogar, Rubén es traicionado por los mismos que consideraron oportuna su repatriación. El viaje de vuelta se consuma, por tanto, con la condena a muerte, nuevamente, del símbolo de libertad, de resistencia y, en suma, el recuerdo de un universo heroico en el que los valores y las creencias animan

³¹ Obsérvese que en *Durango, un sueño*. 1439 también tiene lugar un aquelarre.

la existencia. El héroe trágico entrega su vida a una causa que, de forma conveniente, lo sacrifica. Ahí es donde, justamente, reside el acto heroico, en la aceptación de la condena confirmada por Pasionaria:

Como un hombre vas a morir, mi Rubén, mi hijo, mi dios. No pueden permitir que un justo expulse a los mercaderes corruptos del templo. Te van a sacrificar. Para ejemplo de todos. Como a un cordero. El matarife afila sus cuchillos. [...] Después de tu muerte, los hebreos tendrán que iniciar de nuevo su marcha hacia otra tierra prometida. Juntos bajaremos todos a la mina. Allí te enterraremos, en tu honda Euskadi (p. 149).

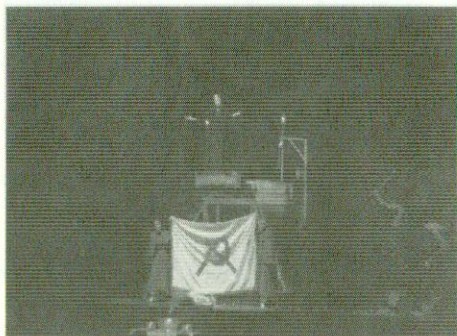
El asesinato de Rubén, perpetrado gracias a la delación del Arzobispo de París, quien anteriormente se había manifestado como simpatizante suyo, vuelve a unir al personaje comunista con la biografía de Jesús de Nazaret, héroes cada uno de su particular itinerario vital:

RUBÉN.— Tengo sed.

PASIONARIA.— ¿Por qué le has abandonado?

RUBÉN.— Todo está consumado. En tus manos encomiendo mi espíritu.

(Suena la descarga de los fusiles. Rubén muere.) (p. 151)



4. A MODO DE CONCLUSIÓN

El viaje del héroe, como se ha podido apreciar con la lectura de las páginas precedentes, resulta ser eje articulador de múltiples narraciones desde tiempos inmemoriales. Así lo atestigua su presencia en diversas mitologías transmisoras de explicaciones acerca de las raíces de la existencia, en cuentos populares de variada procedencia, en obras literarias de todos las épocas y culturas, en producciones audiovisuales actuales e, incluso, en la vida onírica de los individuos registrada por psicoanalistas. Las posibles causas de la extensión de este fenómeno pueden residir en criterios que hemos considerado aquí como esenciales, debido a su carácter consustancial al ser humano (y, en este sentido, ciertamente innatas), o bien en valoraciones que acentúan la importancia de la transmisión cultural y consideran, por consiguiente, que la fórmula del viaje del héroe ha permeado el sustrato que constituye la base de la tradición, sea el individuo plenamente consciente de ello o no.

En cualquier caso, esta travesía vital, pues el periplo geográfico no puede ser entendido de otra manera que como trasunto del desplazamiento interno del héroe, es un núcleo básico sobre el que se vertebra el aprendizaje del protagonista y, a su vez, se desarrolla la trama, en especial, la acción trágica. Desde un punto de vista estrictamente dramático, el viaje del héroe es un recurso creativo de amplio recorrido y de clara rentabilidad, como muestran las obras de Ignacio Amestoy. En las dos piezas analizadas en este trabajo, los protagonistas del autor vasco emprenden un viaje que es, en realidad, un retorno a la patria, Euskadi, como lo hiciera Ulises a Ítaca. Ahora bien, en las tragedias que se exponen aquí, esta vuelta se consolida, a la par, como un recorrido

hacia la muerte, una acción que convierte a Euskadi en el humus del que nace y al que se restituye la vida del personaje trágico.