



**BENEMÉRITA  
UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA DE PUEBLA**



**Facultad de Filosofía y Letras**

**TESIS**

***LA HIJA DE RAPPACCINI* DE OCTAVIO PAZ:  
ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE UNA  
FARSA TRÁGICA.**

Que como requisito para obtener el grado de:

**Maestra en Literatura Mexicana**

Presenta:

**Lic. Mónica Astorga Moreno.**

Director:

**Dr. Francisco Ramírez Santacruz.**

**Enero, 2017.**

*Ahora el hombre es como uno de nosotros, pues se ha hecho juez de lo bueno y de lo malo. Que no vaya también a extender su mano y tomar del Árbol de la Vida, pues viviría para siempre.*

*Génesis 3, 22.*

*A mis padres,*

*a pesar de su ausencia física,  
acompañan en todo momento  
mis sueños y mis logros.*

*A mis hermanos,*

*porque ni la distancia nos  
separa.*

*A Leonardo,*

*por su amor y apoyo sin  
condiciones.*

*A Sofía que,*

*hace trece años, inició  
connigo esta aventura y hoy,  
multiplica por trece las  
razones para creer en el  
mundo, en la vida, los  
sueños... en mí.*

## Agradecimientos

Al doctor Francisco Ramírez Santacruz, por el apoyo y confianza que siempre demostró hacia mí y mi proyecto, además de sus invaluable aportaciones y guía.

A los doctores Alejandro Ramírez Lámbarry y Guadalupe Moheno, por su disposición constante.

A los doctores Mario Calderón y Alí Calderón, por sus comentarios y aportaciones.

A los doctores Marta Piña, Dante Salgado y Gabriel Rovira, maestros, amigos y colegas, por su apoyo en lo personal y académico.

Al doctor Bernardo Shirasago por el gran apoyo y cariño hacia mí y mi familia.

A Herlinda Moreno Armenta, por ser siempre más que una tía.

Al Lic. Víctor Mendoza Osuna, un gran amigo, por siempre escuchar, apoyar y compartir.

A la M. en L. M. Socorro Cruz Gómez, por su gran apoyo, amistad y solidaridad a pesar de la distancia.

A mis alumnos de la Licenciatura en Lengua y Literatura de la Universidad Autónoma de Baja California Sur, porque desde el inicio, se mostraron solidarios y pacientes.

A Zeus, Hera y Atena, porque en los momentos agónicos de la hoja en blanco, me iluminaban con su alegría, fidelidad y cariño.

Por supuesto, a mi maravillosa familia, que estuvieron a mi lado en este proceso con paciencia y amor; por darme apoyo, risas, alegría; en resumen, por hacer de mi vida la mejor aventura.

# Indice

Introducción.....	1
<b>I Tópicos y perspectivas de acercamiento a <i>La hija de Rappaccini</i> de Octavio Paz.</b>	
1.1 En torno a <i>La hija de Rappaccini</i> .....	5
1.2 Tópico: Paz y Hawthorne.....	12
1.3 Perspectivas: de la narración a la dramatización de <i>La hija de Rappaccini</i> .....	16
1.4 Paz dramaturgo: el fenómeno Poesía en voz alta.....	25
<b>II Proceso de simbolización a través del lenguaje fársico de <i>La hija de Rappaccini</i>.</b>	
2.1 Drama y géneros dramáticos: breve itinerario.....	32
2.1.1 Drama.....	33
2.1.2 Géneros dramáticos.....	36
2.2 La farsa como proceso de simbolización.....	39
2.3 Lenguaje fársico.....	46
2.3.1 Tono grotesco.....	49
2.4 El diálogo en <i>La hija de Rappaccini</i> como proceso fársico.....	51
<b>III Anécdota y acción fársica en <i>La hija de Rappaccini</i>.</b>	
3.1 Anécdota.....	61
3.2 Concepción anecdótico-accional.....	68
3.3 La alegoría como artificio fársico en <i>La hija de Rappaccini</i> .....	78
<b>IV El carácter como fuerza simbólica en la trayectoria de los personajes de <i>La hija de Rappaccini</i>.</b>	
4.1 Proceso de simbolización del carácter fársico.....	88
4.1.1 Carácter.....	89
4.1.2 Del carácter al carácter fársico.....	92
4.2 Tragedia- tragedia fársica.....	101
4.3 Trampa de amor: muerte y catarsis fársica.....	105
4.3.1 Catársis fársica.....	109
Conclusión.....	118
Bibliografía.....	122

## Introducción

Macgowan y Melnitz, en su libro *Las edades de oro del teatro*, subrayan perfectamente la naturaleza y propósito de este trabajo:

El teatro y las obras que en él se presentan son siempre el reflejo de una cultura. Este arte, el máximo de las artes populares, es una síntesis de las demás: pintura, escultura y arquitectura, música, danza y canto. Dado que algunas de éstas, o todas ellas, se presentan unidas al servicio de la palabra —que es literatura dramática— el teatro puede constituir un punto de partida ideal para hacer una excursión en la cultura de un periodo dado (Macgowan y Melnitz 7).

Definitivamente, a través de la literatura dramática y la representación teatral, podemos crearnos una amplia idea del individuo y su devenir social, histórico e individual. Del mismo modo, el género dramático se sirve de la palabra y la palabra a él, como lo afirman los autores citados. Es esta la dirección del actual trabajo: la propuesta, en primera instancia, de analizar y reflexionar la constitución y naturaleza del texto dramático.

Partiremos con las premisas en torno al género dramático que, por su naturaleza, δράμα: acción, acción representada, drama; está fundado en su esencia y estructura para ser representado teatralmente. Sin embargo, tenemos en él la palabra, es decir, un texto escrito literariamente, el cual contiene una historia y utiliza un lenguaje repleto de imágenes, símbolos y artificios propios de su género.

Con base en lo mencionado anteriormente, este trabajo tiene como objetivo analizar el texto dramático *La hija de Rappaccini*, única obra de teatro de Octavio Paz. “*La hija de Rappaccini* de Octavio Paz: análisis e interpretación de una farsa trágica”, consta de cuatro capítulos. El primero, “Tópicos y perspectivas de acercamiento a *La hija de Rappaccini* de Octavio Paz”, se encarga de abordar, en primera instancia, la problemática que representa la escasez de estudios críticos del texto y, de los existentes, los acercamientos son mínimos y escuetos, en cuanto a un análisis dramático propiamente dicho. En este sentido, el capítulo analiza los artículos encontrados y los tópicos que giran en torno al drama paciano:

*Rappaccini's daughter-La hija de Rappaccini* de Hawthorne y Paz respectivamente. La idea es, precisamente, poner sobre la mesa que, las rutas para abordar el texto se han conducido en ideas que se convierten en tópicos o lugares comunes, como la comparación mencionada y la recurrencia forzosa a las ideas y obras del autor; amén de la importancia de ello, este trabajo considera pertinente y justo realizar un análisis donde la óptica del texto gire los reflectores hacia el análisis dramático, propio del género literario al que pertenece.

Este capítulo primero también aborda las perspectivas de análisis que ofrecen los estudios revisados, en el sentido dramático, esto es, si bien se acuden a reiteradas comparaciones y tópicos, también varios de ellos proponen, ya sea directamente o indirectamente, ideas de acercamiento alrededor de la dramatización de la historia; los revisaremos analíticamente y ampliaremos las perspectivas dramáticas. El capítulo se completa acudiendo al entorno contextual que gestó y dio luz a *La hija de Rappaccini*: el fenómeno cultural *Poesía en voz alta*, con lo que obtendremos un panorama más amplio y cercano de la crítica y recepción del texto en su tiempo y a posteriori.

“Farsa: proceso de simbolización a través del lenguaje de *La hija de Rappaccini*”, es el título del segundo capítulo, analiza y propone el género del texto: farsa. Para ello, de manera general, se dejan claros conceptos básicos: drama, géneros dramáticos, con el objetivo de centrar la mirada en el género dramático farsa y el proceso de simbolización que éste implica, al tiempo que dará una revisión de cómo se manifiesta dicho proceso en la obra objeto de este estudio. Se establecerá metodológicamente los tres elementos básicos en el proceso dramático: lenguaje, anécdota y carácter, los cuales sufren dicha transformación simbólica en la farsa.

El lenguaje, el primero de ellos, será el centro de análisis del capítulo, partiendo del concepto lenguaje dramático, se abordará el lenguaje en la farsa y en *La hija de Rappaccini*: cómo lo propone el texto, cuál es su carácter y significación y el papel que juega el tono grotesco, característico de la farsa.

Para el tercer capítulo, “Anécdota y acción fársica en *La hija de Rappaccini*”, abordaremos los conceptos anécdota y acción dramática; ambos conceptos los sugerimos

tratar juntos, en virtud que la anécdota narra situaciones y acciones. En este sentido, analizaremos la estructura de la anécdota o narración dramática de *La hija de Rappaccini*, bajo la perspectiva de la anécdota fársica, es decir, tomando como punto de partida el concepto general de anécdota y acción, se aterrizará en cómo ambos se transforman al discurso fársico y cómo se ve expuesto en el texto estudiado.

De igual forma revisaremos dos líneas o esquemas anecdóticos: la trayectoria anecdótica y la temática y para analizar cuál de ellas persigue la farsa y en específico *La hija de Rappaccini*, para lo cual se llega al punto de concretar el género específico del texto: tragedia fársica.

Enlazando lo anterior, el cuarto capítulo “El carácter como fuerza simbólica en la trayectoria de los personajes de *La hija de Rappaccini*”, partirá estableciendo la reinterpretación que significa la farsa, en relación a los seis géneros dramáticos que la anteceden, convirtiéndose en farsa trágica, comedia fársica, etc. Se analizará el último aspecto estructural: anécdota, continuando la ruta metodológica de los capítulos anteriores, que consiste en revisar, primero, el concepto general, para llegar a analizar el proceso de reconfiguración simbólica que presenta la farsa.

En este sentido, veremos cómo se proyectan los caracteres o personajes en el drama en general, posteriormente en la farsa y, por último en la farsa trágica, para lo cual acudiremos a establecer en primera instancia, los rasgos generales del género realista tragedia, origen de la tragedia fársica. Ya en este punto del análisis, exploraremos qué sucede con el carácter en la trayectoria de los personajes pacianos y, de igual manera, la muerte y catarsis fársica –elementos básicos de la tragedia- qué cambios sufren en la tragedia fársica y éstos, cómo se ven manifiestos en el género y, principalmente, en *La hija de Rappaccini*.

A grandes rasgos se describe la estructura, contenido y objetivos de este trabajo, de manera que el lector-espectador que ha tenido acercamiento con el drama paciano pueda encontrar en esta propuesta de análisis otra u otras posibles rutas de lectura y reflexión, y aquél lector-espectador que no ha experimentado la lectura de este texto, quizá pueda dotarlo de curiosidad y contemple la posibilidad de experimentar al Paz dramaturgo, tal



como concluye Emilio Carballido en uno de los artículos revisados para este estudio “Crónica de un estreno remoto”:

Los entusiastas de *La hija de Rappaccini* hemos esperado un segundo drama de Octavio paz. Su extraordinario don de poeta lírico, al servicio de su hábil y apasionado uso del foro, podrían darnos ese milagro poco abundante, raro hasta la desesperación en nuestro idioma: un verdadero poeta dramático (Carballido 237).

Definitivamente no hubo un segundo drama, sin embargo, éste único, quizá también precisamente por eso, propone un diálogo totalmente distinto, no sólo con el universo del autor, sino con la esencia y trayectoria de la dramaturgia mexicana.

## I Tópicos y perspectivas de acercamiento a *La hija de Rappaccini* de Octavio Paz.

Para ser dramaturgo basta con sentir el impulso de transformarse a sí mismo y de hablar por boca de otros cuerpos y otras almas.  
Nietzsche.

Este capítulo analizará la recepción crítica que han suscitado los estudios del texto dramático de Octavio Paz, *La hija de Rappaccini*, en cuanto a perspectivas y rutas de acercamiento, para lo cual se tomarán en consideración cuatro ejes de análisis: la revisión puntual de los estudios críticos que se han tomado en cuenta para este trabajo; los tópicos recurrentes, sobretodo la comparación entre Hawthorne y Paz; en tercer lugar las perspectivas que apuntan específicamente a los elementos dramáticos de la versión paciana; por último, el contexto y recepción de *La hija de Rappaccini* a través del fenómeno *Poesía en voz alta*.

### 1.1 En torno a *La hija de Rappaccini*.

Suena reiterativo insistir en la limitada existencia de estudios a propósito del único texto dramático de Octavio Paz, *La hija de Rappaccini*. Los artículos revisados durante la investigación lo resaltan enfáticamente: “De los pocos que se han ocupado de la obra teatral de Octavio Paz, *La hija de Rappaccini*” (Dauster 58); “esta obra poco estudiada y muchas

veces menospreciada” (Isibasi 140); “muy escasa ha sido la atención prestada por la crítica a La hija de Rappaccini” (Millares 173); sin embargo, estos acercamientos, aunque pocos, plantean perspectivas y tópicos sumamente interesantes para el texto en cuestión y para este trabajo: argumentan, aportan y abren un espacio de discusión y diálogo en torno a sus propuestas en relación a lo que este estudio pretende analizar.

Indudablemente el texto dramático de Paz, quizá por ser el único, aunado a ello el contexto cultural y estético en el que se gestó la obra, provocó cuestionamientos, más que afirmaciones concretas; asombro y un cierto respeto pudoroso que no permitió extrapolar por completo *La hija de Rappaccini* de la figura de Paz.

Durante el proceso de indagación y revisión se atendieron varios artículos, los cuales se dividieron en dos grupos: el primero abarca aquellos trabajos que se dedican a escudriñar *la hija de Rappaccini* bajo un enfoque menos comparativo y siguen más la dirección de la propuesta paciana. En el segundo están los textos que se dedican a una comparación entre la narración de Hawthorne y la versión de Paz. Finalmente, se incluyó el trabajo de Uroff, “The doctors in ‘Rappaccini’s Daughter’”, aunque no aborda en absoluto la versión dramática, únicamente la narrativa, se consideró porque la temática que discute es pertinente para algunos puntos de este trabajo. De igual modo, los artículos a los que se hacen referencia cuentan con un estudio y publicación que, además de argumentar su efectividad académica, apoyan el enfoque que pretende este trabajo y son, iniciando con el primer grupo:

“*La hija de Rappaccini*: dos visiones de la fantasía”, de Frank Dauster; “Crónica de un estreno remoto”, de Emilio Carballido; “Fantasías, mitos, símbolos y poéticas en el teatro de Octavio Paz”, de Raúl Chavarri; “Artificio e intencionalidad de ‘La hija de Rappaccini’”, de Alberto blasi; “Soledad y comunión, ejes del pensamiento poético en *La hija de Rappaccini* de Octavio Paz”, de Irma González Pelayo; “El surrealismo de Octavio Paz: *La hija de Rappaccini*”, de María Elena Isibasi; “Aproximaciones a *La hija de Rappaccini*, de Octavio Paz”, de Selena Millares; “Octavio Paz y su relación con el teatro”, de Eduardo Ari Guzmán; “La doncella ponzoñosa. Tradición y símbolo en Octavio Paz”, de Cándida Ferrero Hernández; “Palimpsestos: una aproximación al mito de la mujer veneno desde *La hija de Rappaccini*”, de Daniel Domínguez Cuenca; “Rasgos en *La hija de*

*Rappaccini* que configuran la poética del erotismo de Octavio Paz”, de Tibusay López García y el libro de Roni Unger, *Poesía en voz alta*, editado por el INBA-UNAM, donde expone magistralmente la cronología del panorama cultural y teatral en México pre y durante el fenómeno que impactó los escenarios y la dramaturgia nacional: *Poesía en voz alta*.

En el segundo grupo, que se dedica a analizar comparativamente ambas versiones, son: “Amor: Occidente y Oriente (Apuntes para un estudio comparativo sobre *La hija de Rappaccini* de Hawthorne y Paz”, de Nedda G. de Anhalt; “Hawthorne transformed: Octavio Paz’s *La hija de Rappaccini*, de Richard C. Sterne; “Howthorne in the Americas: Frances Calderón de la Barca, Octavio Paz, and the mexican genealogy of ‘Rappaccini’s daughter’”, de Anna Brickhouse; y “‘A garden inclosed:’ Fuentes’ Aura, Hawthorne’s and Paz’s *Rappaccini’s daughter*, and Uyeda’s *Ugetsu Monogatari*”, de Lois Parkinson Zamora.

Las peculiaridades que se observaron en la revisión de los trabajos, resaltan en el primer grupo, tres ejes centrales en cuyo caso se apoyan el resto de los estudios. Además, Raúl Chavarri hace mención en su artículo a dos trabajos más en una pequeña referencia, dedicándoles sólo un párrafo, sin considerarlos como argumento central en los puntos que aborda: “Jean Dutour en un inteligente artículo publicado en la Revista de la Universidad de Caen, en el número correspondiente a 1975” (513); Chavarri hace mención, refiriéndose a los extensos monólogos del personaje El Mensajero, que Dutour los relaciona con los monólogos enormes presentes en el teatro universal, llamados “bululú”<sup>1</sup>

También comenta el trabajo de Manuel de Juan Mancera, “Notas sobre el teatro mexicano”, publicado por la revista valenciana *Claustro* y lo califica sin demasiada fortuna, respecto a los puntos que Mancera señala, a propósito de los monólogos que aparecen en el texto de Paz (Chavarri 1979).

---

<sup>1</sup> Cabe mencionar que Macgowan y Melnitz en su libro *Las edades de oro del teatro*, editado por el Fondo de Cultura Económica, hacen referencia a Agustín Rojas Villandrado, autor español de comedias, quien en 1603 escribe una descripción de las diversas clases de compañías teatrales; las divide en ocho, según van aumentando de tamaño, repertorio y prosperidad. Dentro de su división está el “bululú”: “que es un representante solo, que camina a pie y pasa su camino; entra en el pueblo, habla al cura y dícele que sabe una comedia y alguna loa...Sube sobre una arca y va diciendo: Ahora sale la dama y dice esto y esto, y va representando y pidiendo limosna en un sombrero” (103). Técnica que utiliza Paz con su personaje El Mensajero.

Pues bien, del primer grupo que mencionamos, tres de ellos son el eje de los restantes: “*La hija de Rappaccini: dos visiones de la fantasía*”, de Frank Dauster; “Crónica de un estreno remoto”, de Emilio Carballido y “Fantasías, mitos, símbolos y poéticas en el teatro de Octavio Paz”, de Raúl Chavarri. Es decir, nos percatamos que los demás trabajos parten de sus afirmaciones y cuestionamientos, ya para ampliarlos, darles otro enfoque o simplemente apoyarlos. Del segundo grupo, resalta el trabajo de Sterne, donde, a pesar de realizar un ejercicio comparativo, el epicentro del trabajo se encuentra en el tratamiento que Paz le da al texto de Hawthorne: “Octavio Paz wrote in 1953 his only play, a one-act recreation of ‘Rappaccini Daughter’. Re-creation, not simply adaptation” (Sterne 230). Sin embargo (y lo cotejaremos a lo largo y ancho del trabajo), leves son los acercamientos al texto de Paz con la mirada del ojo dramático: giran alrededor del amor, los conceptos poéticos de Paz y su influencia por la cultura y pensamiento oriental, en especial el teatro asiático.

Incluso Carballido, inclinando su comentario hacia lo dramático —como buen dramaturgo—, hace referencia a cierto paralelismo con el teatro de distanciamiento de Bertolt Brecht (1971). Además esboza, en su breve pero sustancial artículo “Crónica de un estreno remoto”, una advertencia a propósito del diálogo en el drama paciano:

[...] el diálogo es dramático en el sentido que avanza mientras va sirviendo a situaciones y caracteres, aunque tiene la cualidad algo operática de detenerse en momento para amplificar líricamente las escenas, explorándolas a fondo (234, 235).

En el libro *Poesía en voz alta* de Roni Unger, editado por primera vez en 1981 y por el INBA-UNAM en 2006 con traducción de Silvia Peláez, cuya edición contiene un prefacio a la edición en inglés, en la que aparece un dato de suma importancia y que consideramos pertinente traerlo a colación, porque determina un norte mucho más seguro con referencia a la condición dramática de *La hija de Rappaccini*: “Se puede decir que Poesía en voz alta fue el primer grupo mexicano en experimentar con montajes

ambientalistas” (Unger 206), al respecto aparece una nota a pie de página que amplía esta cuestión:

En inglés environmental theater. Para el momento en que Roni Unger llevó a cabo su investigación y escribió este libro (1975) así como la publicación del mismo (1981), Richard Schechner había ya dado a conocer su planteamiento sobre el teatro ambientalista. En este sentido, la autora considera que Poesía en voz alta tiene atributos del teatro ambientalista en tanto su propuesta espacial, de manejo de los textos y de relación con el espectador. Cabe citar al propio Richard Schechner: “El primer principio escénico del teatro ambientalista es crear y usar espacios completos. Literalmente esferas de espacios, espacios dentro de los espacios (...)” Véase Richard Schechner, *El teatro ambientalista*, México, Árbol, 1988, p.30 (ctd en Unger 11)

El género dramático de *La hija de Rappaccini* no se ha establecido con seguridad. De pronto, en charlas de pasillo, se comenta que es tragedia. Algunos de los trabajos que revisamos durante la investigación, se atreven a sugerir escuetamente algún género. Emilio Carballido por ejemplo, no concretiza en su artículo a este respecto, pero sí da ciertas pistas repasando la dirección escénica de la obra, a cargo de Héctor Mendoza:

Mendoza pudo, sin embargo, transmitir el misterio, el arrebatado amoroso, la turbiedad mágica. Y plasmó con imágenes memorables las visiones de la obra: los amantes que no pueden tocarse, rozándose y girando como planetas, bajo las ramas de un árbol atroz (237).

Por otro lado Frank Dauster en “*La hija de Rappaccini: dos visiones de la fantasía*” encuentra en situaciones y acciones plasmadas en diversas escenas de la obra “un regreso a una de las formas más arcaicas del teatro, el mimo con comentario” (63) y más adelante insiste “Otra vez el dramaturgo está describiendo algo que el público ve en el mismo momento de escuchar sus palabras; otra vez es un momento de mimo y voz sincronizados.

Aquí, se subraya el elemento de danza” (*Id.* 64). Raúl Chavarri propone en su artículo “Fantasías, mitos, símbolos y poéticas en el teatro de Octavio Paz” una vuelta a la tradición renovando un discurso, a través de formas teatrales y figuras míticas y resume su concepción en una frase: “Todo ello lo vuelve Paz en poesía” (506).

Irma González Pelayo en “Soledad y comunión, ejes del pensamiento poético en *La hija de Rappaccini* de Paz” se aventura y define *La hija de Rappaccini* “como un drama alegórico-simbólico-poético” (123). En el caso de María Elena Isibasi, “El surrealismo de Octavio Paz. *La hija de Rappaccini*” afirma que el texto:

[...] sintetiza en unas cuantas páginas el pensamiento de Paz: su lado surrealista, su búsqueda por el origen, la analogía que establece en la creación poética y el acto erótico –ambos relacionados con los movimientos cósmicos- y su concepto de poesía universal (140).

Y más adelante afirma tajantemente:

No es mi intención aquí debatir sobre el género de esta obra, sólo me limitaré a decir que con ella Paz nos recuerda que en un principio el teatro era poesía y que lo que se pone en escena no es otra cosa que una tragedia (140).

Selena Millares en sus “Aproximaciones a *La hija de Rappaccini* de Octavio Paz” lo califica de “Híbrido de poesía y teatro” (177). En cambio, Guzmán Zárate en “Octavio Paz y su relación con el teatro” subraya la importancia de ser el único texto de Paz, el impacto que esto conlleva y nos invita a recibirlo con nuevos ojos (*cf.* 156). Tibisay López en “Rasgos en *La hija de Rappaccini* que configuran la poética del erotismo de Octavio Paz”, se centra en analizar “la obra a la luz de la concepción personal que el autor tiene sobre el erotismo y destaca la influencia del budismo y el surrealismo que recibe dicha obra” 143). Por su lado, Cándida Ferrero en “La doncella ponzoñosa. Tradición y símbolo en Octavio”,

quien además de abordar en su totalidad el episodio de la ‘doncella ponzoñosa’, afirmando que “Octavio Paz transmite, de forma poética y velada, un *exemplum* que aparece de forma reiterada en textos sapienciales y médicos desde la antigüedad” (160), propone que “Paz, con esta pieza teatral, se aproxima al espíritu de la tragedia antigua” (161); continuando la línea de Cándida Ferrero, Daniel Domínguez en “Palimpsestos: una aproximación al mito de la mujer veneno desde *La hija de Rappaccini*”, explora también la figura, reafirmada en la versión paciana, de la mujer veneno, a través de Beatriz; no aborda la temática del género.

Nedda G. de Anhalt “Amor: Occidente y Oriente (Apuntes para un estudio comparativo sobre *La hija de Rappaccini* de Hawthorne y Paz”, se centra en el ejercicio comparativo Hawthorne-Paz y enfatiza el carácter moderno, poético y místico de la versión paciana (cf. 279); sin embargo, Sterne en “*Hawthorne transformed Octavio Paz’s La hija de Rappaccini*”, únicamente lo denomina “poetic drama” (331); Anna Brickhouse en “Hawthorne in the americas: Frances Calderón de la Barca, Octavio Paz, and the mexican genealogy of ‘Rappaccini’s daughter’”, hace referencia a la amistad que Paz entabló con André Breton y su marcada influencia surrealista: “Despite Mexican popular demand for a “new ‘realism’” that would reflect the country’s historical moment, Paz believed that poetry in its ideal form would transcend” (228). Por el contrario, Lois Parkinson se centra en “‘A garden inclosed’: Fuentes’ *Aura*, Hawthorne’s and Paz’s ‘Rappaccini’s daughter’, and Uyeda’s *Ugetsu Monogatari*”, en la relación literaria de dichas obras con *Aura* de Fuentes.

Vemos, pues, distintas posturas en cuanto a la recepción del texto por parte de los autores. Representan una invaluable herramienta para el estudio de esta obra, puesto que los trabajos aquí citados y comentados aportan elementos precisos, perspectivas diversas y panoramas ricos en elementos, tanto estructurales, estéticos y significativos que ayudarán a completar el rompecabezas que ha surgido en torno al único texto dramático de Paz.

No negamos el entusiasmo y erudición de los artículos revisados, sin embargo, este trabajo considera pertinente retomarlos con intención crítica y rescatar los muchos acercamientos lúcidos que señalan la dirección correcta hacia un análisis con enfoque dramático, a doc al género que corresponde el texto en cuestión, de lo cual puede resultar



una renovadora óptica de *La hija de Rappaccini*. A grandes rasgos son estos los ejes temáticos que acercan a la crítica y estudios del drama paciano, amén de tocarlos con más profundidad, y por supuesto, adoptarlos como alfa y omega en el análisis y discusión de este capítulo -y el resto- que conforman este trabajo.

## 1.2 Tópicos: Paz y Hawthorne.

Una de las insistencias en los estudios de *La hija de Rappaccini* y que incluso Carballido criticó severamente en su artículo “Crónica de un estreno remoto”, es la perseverante comparación entre Rappaccini’s daughter, narración del escritor norteamericano Nathaniel Hawthorne (1804-1864), publicada en 1846, y la versión dramática del mexicano Octavio Paz; e inclusive resume a la perfección los tópicos que reinciden en los estudios críticos: “Los comentarios que hizo la crítica, tanto entonces como después, podrían resumirse en dos pequeños puntos: A) el diálogo es poético. B) Se trata de la adaptación de un cuento de Hawthorne” (233). Más adelante, comenta Carballido:

¿No convendría olvidar, ya para siempre, el insensato terminajo ‘adaptar al teatro’? Forma y fondo son una misma cosa: modificando la primera alteramos al segundo. Crear una forma nueva para una anécdota existente es, simplemente crear. Quien toma una anécdota ajena y la usa para sus propios fines está haciendo un trabajo de creación y el resultado debe juzgarse en su propio terreno, pues no son las anécdotas por sí mismas las que van a dan valor a las obras, sino los tratamientos (Id. 233, 234).

Con base en esto, se entiende la preocupación crítica de Carballido como un foco rojo que se enciende en los estudios de *La hija de Rappaccini*, precisamente, con el riesgo de convertirse en un lugar común nocivo e irresistible, ya que el vasto y profundo

pensamiento de Paz puede transformarse en arma de dos filos (en este caso para el estudio de su único texto dramático) y crear una zona de confort para los estudiosos. Además, su preocupación apunta también hacia un tratamiento justo del texto dramático, amén del autor del mismo.

Frank Dauster ya lo afirmó en su artículo “La hija de Rappaccini: dos visiones de la fantasía”: “casi nadie ha ido más allá del escueto comentario de que es una adaptación del cuento “Rappaccini’s daughter” del norteamericano Nathaniel Hawthorne” (58). En este sentido, es pertinente resaltar los —ya tópicos— en relación a este punto específico, ya que de ellos resultan discusiones interesantes de abordar. Como específicamente Nedda G. de Anhalt en su artículo “Amor: Occidente y Oriente. (Apuntes para un estudio comparativo sobre *La hija de Rappaccini* de Hawthorne y Paz)”, rastrea en la versión del norteamericano los elementos que contiene la historia y los compara con la versión del Paz. Su trabajo es bastante ilustrativo, porque puntualiza las coincidencias entre ambas versiones y las diferencias, lo cual equivale a la estética, época e intereses de los autores, pero no aterriza en un análisis propiamente dramático de la obra.

“Fantasías, mitos, símbolos y poéticas en el teatro de Octavio Paz”, de Raúl Chavarri recurre a esta comparación y extrae un elemento que él considera fundamental en el texto de Paz:

No es raro que alguno de los elementos que se dan en esta obra: la catadura siniestra y misteriosa del sabio Rappaccini, el jardín lleno de plantas mortales, la muchacha símbolo de la belleza y a la vez convocadora de la muerte, constituyeran en su irreal atmósfera una tentación para el poeta y, sobre todo, para el enamorado de la fantasía que es Octavio Paz (505).

Esta atmósfera fantástica que recalca Chavarri, apoya en cierta medida los dos artículos que integran al que denominamos eje central —en relación— a los restantes-. Aunque el autor destaca el punto de unión con Hawthorne no deja de lado la insistencia de Dauster y Cabarllido y afirma, citando al mismo Dauster a propósito del personaje el

Mensajero, creación de Paz, que no aparece en la versión de Hawthorne: “que todo esto no está en el cuento de Hawthorne, y que el autor mexicano ha hecho mucho más que ‘adaptar’ otra obra” (Dauster 62). Después Chavarri subraya el punto de tangencia entre las dos versiones:

Se advierte en Octavio Paz el afán de renovar la función poética del drama, sacar a la poesía de su soledad, de su clandestinidad, para recuperar acción y procurar la reconciliación de los términos poesía-teatro (506).

Al mismo tiempo, recupera lo que Carballido anota en su artículo:

Su extraordinario don de poeta lírico, al servicio de su hábil y apasionado uso del foro; podrían darnos ese milagro poco abundante, raro hasta la desesperación en nuestro idioma: un verdadero poeta dramático (Carballido 237).

Por otro lado, Irma González Pelayo en “Soledad y comunión, ejes del pensamiento poético en *La hija de Rappaccini* de Paz” señala que,

El drama de Paz vuelve al punto de partida, es reinterpretado y adquiere una nueva orientación. En otras palabras *La hija de Rappaccini* se identifica con “Rappaccini’s Daughter”, pero dicha identificación por ningún motivo se debe interpretar como un demérito por parte de Paz sino como un reconocimiento a su capacidad de transformación de las fuentes (126).

En su artículo, Richard Sterne, aunque analiza el texto paciano en torno a la comparación con el de Hawthorne, enfatiza las diferencias, subrayando su diálogo constante con el surrealismo y con Breton:

Paz's chief concern, however, is metaphysical rather than moral; while he treats the human situation as "fallen", his idea of the fall is similar to Andre Breton's in *Nadja*: a loss of memory of a depp, original self. [...] In *La hija de Rappaccini* as in the Aztec world view, death and life are complementary manifestations of one reality (230, 231)

Daniel Cuenca aborda el insistente ejercicio comparativo, dejando en claro que "Es una "adaptación del cuento", pero muy distinta en sus sentidos y textos", con la intención, no de alejarlo de Hawthorne, y afirma que

Entiendo que diga no seguir el texto, en la medida en que no ofrece una traducción del mismo, no intenta hacer dialogal la prosa, sino que reescribe los textos; de hecho, les da un tiempo poético distinto, una mayor síntesis y ambivalencia. Así pues, aunque Octavio Paz hable de una "adaptación" del cuento, reitero que su trabajo implica toda una "recreación" en español del cuento original en inglés, con una explícita intencionalidad escénica, nueva versión en la que incluso aparece un personaje medular inexistente en el relato: el mensajero (187).

En este sentido, y después de revisar el tópic o fantasma, Hawthorne-paz, en derredor a este texto dramático, se puede observar en los estudios que hay una clara perspectiva, en cuanto a la insistencia comparativa, sin embargo, quedan sobre la mesa varias conclusiones que discutir. Estamos de acuerdo que resulta casi imposible no hacer la comparación entre ambos autores y sus respectivos textos; en igual medida, se ha impuesto como 'visita obligatoria' a la lectura y/o estudio de *La hija de Rappaccini* tal analogía. Sin embargo, sería interesante y justo considerarla como una perspectiva contextual y no como el punto central, puesto que se correría el riesgo de apartar a un texto ávido y dispuesto a un análisis y crítica bajo parámetros propios a su naturaleza.

No se discute ni niega su origen y, precisamente, en relación a ello, suma pertinente enfatizar un análisis dejando por un momento la figura de Hawthorne —y la figura misma de Paz—, la cual se ha transformado casi en un personaje más en el reparto de su obra. Aunque olvidarnos completamente de ambas sería quizá muy difícil, pero sí fijar el reflector en un análisis justamente dramático: género, personajes, diálogo; de tal forma que los estudios, tanto de *La hija de Rappaccini* —como de cualquier otro texto—, dejen de centrarse en un insistente tópico vicioso, cualquiera que éste sea.

En conclusión, los autores revisados en este punto, al recalcar desde varios enfoques el tópico comparativo, vislumbran también la autonomía del texto en cuanto a su género; e intuyen, a través de resaltar los elementos estructurales y estéticos, el discurso dramático que propone Paz. Por lo tanto, los trabajos revisados proporcionan luminosos destellos que encaminan hacia el género dramático que sugerimos para el texto, el cual se analizará con detalle en el segundo y tercer capítulo.

### **1.3 Perspectivas: de la narración a la dramatización de *La hija de Rappaccini*.**

Se hizo hincapié en el punto anterior, a propósito de lo difícil que resulta dar un vistazo a la versión de Hawthorne y evitar comparaciones; lo mismo que desatender la figura imponente de Paz poeta, ensayista. Si por un lado, los trabajos revisados no centran totalmente sus análisis hacia la esencia dramática de *La hija de Rappaccini*, sí proporcionan herramientas fundamentales para alinear y construir un argumento metodológico que apoye el rumbo de este trabajo.

Por otro lado, aunado a la crisis en los estudios de *La hija de Rappaccini*, tenemos los comentarios al margen de cualquier rigor y seriedad metodológicos, que señalan la poca calidad dramática y literaria del texto. En este sentido, nos enfrentamos a un terreno fértil y,

al mismo tiempo escabroso, donde hay mucho que analizar y concluir, además de retomar un nuevo ángulo en la lectura del texto en cuestión.

De esta manera, inicia el planteamiento en la transición metodológica narración-dramatización. Los estudios cotejados en torno a *La hija de Rappaccini*, contemplan diversas perspectivas en las cuales, directa o indirectamente, se acercan al aspecto dramático del texto, además muchos de ellos aportan, a partir de su dramatización o versión dramática, otras perspectivas que ya se empiezan a alejar un poco de las figuras tópicas que hemos comentado. En relación a esto, puntualicemos de manera general qué es la dramatización y qué implicaciones tiene en un texto. Virgilio Ariel Rivera en *La composición dramática. Estructura y cánones de los siete géneros*, explica:

[...] en la traducción de la narrativa al marco de acción que es el texto dramático, la historia se destruye y se reconstruye nuevamente, según la importancia de las acciones, bajo un nuevo y arbitrario juicio autoral, dando por resultado una fórmula dramática distinta en cada obra, pero cualquiera de todas ellas ajustada a los elementos naturales –estructura, dinámica y movimiento dramáticos–, con los que se constituye el drama en general. (Rivera 47)

El autor subraya lo esencial en la dramatización: movimiento dramático con una historia o anécdota traducida a diálogos, acciones y acotaciones. Bajo estos parámetros, las perspectivas de estudio proponen acercamientos importantes al discurso dramático de *La hija de Rappaccini*. Coinciden que el Mensajero (personaje que integra Octavio Paz a su versión dramática y no aparece en la narración de Hawthorne) significa el punto de equilibrio y línea que separa ambas versiones, lo cual estamos de acuerdo.

Detallemos las perspectivas de estudio que arroja el personaje paciano: Frank Dauster comenta que “El empleo del Mensajero para conectar diversas escenas le permite al dramaturgo dejar fuera de su obra casi todo elemento narrativo o de recuento” (61). Por otro lado, Raúl Chavarri retoma y apoya con fuerza la postura de Dauster y agrega que “Esta función que cumple el mensajero en el contexto de la obra artística está relacionada

con una serie de elementos teatrales que prácticamente ocupan la parte más importante de la historia escénica” (509).

Por otro lado, Carballido aporta una perspectiva más en la figura del Mensajero afirmando que “es un personaje que comenta, como un coro, en forma semidirecta o tangencial, las ocurrencias de la acción. No nos parece griego, lo sentimos más bien asiático” (235).<sup>2</sup> Las reflexiones de los autores citados reflejan un poco más cercanía, respecto a la dramatización de la historia. El resto de los estudios, por supuesto abordan esta figura-personaje, pero desde otras perspectivas:

Irma González Pelayo propone un acercamiento más místico y subraya:

La estructura argumental inducida por el Mensajero y sus cartas del tarot ponen en el mismo plano la disposición de los personajes y la manera en que éstos se desplazan alrededor de los ejes de soledad y comunión (130).

María Elena Isibasi enfoca su análisis hacia la presencia del surrealismo en el drama paciano: “además de funcionar como ‘narrador’, testigo de los estados oníricos de los personajes, el Mensajero es una figura mágica, premonitoria, que pertenece a otro nivel de la realidad” (143).

En sus aproximaciones, Selena Millares ingresa una revisión más descriptiva e igualmente mística y misteriosa de este personaje:

Su voz impregna de lirismo un texto con clara vocación poética y se instituye en máscara del propio autor, que proyecta en ella sus obsesiones en una etapa de su producción dominada por la preocupación existencial (178).

---

<sup>2</sup> Carballido se refiere a una influencia del teatro Noh japonés y/o al drama tibetano.

Cándida Ferrero, reflexiona atinadamente que

[...] la figura del mensajero funciona como un recurso literario que complementa las elisiones narrativas, aunque su función en este caso no sea sólo informar, sino establecer un espacio misterioso y poético por el que van a transcurrir las escenas (162).

Por último, Sterne hace mención de este recurso que Paz introduce en su texto y comenta que “Paz’s play opens with a Prologue spoken by a character who does not appear in “Rappaccini’s daughter”: the Messenger, who provides a narrative bridge whenever one is needed, but who is also the voice of an ultimate Unity” (233)

Otros elementos que adoptan como perspectiva de análisis —por supuesto desde diferentes ángulos— y enmarcan la posibilidad de un acercamiento dramático, son: el jardín. Elemento central tanto anecdótico como espacial, puesto que se sitúa en el centro de la escena. En línea directa con el jardín aparece el árbol, elemento que —enfatan los estudios— en la versión de Hawthorne es una flor —figura femenina— en contraposición con la figura propuesta por Paz: un árbol —figura masculina—. Los binomios jardín-árbol, Beatriz-Juan, conducen los estudios hacia una erotización mítica y mística de la función de estos elementos, tal como apunta María Elena Isibasi: “En la obra de Paz, naturaleza, universo y erotismo están en el mismo nivel” (145).

Y continúa más adelante:

El lenguaje adquiere en *La hija de Rappaccini* otra dimensión. La obra de teatro es el resultado de la experiencia poética, experiencia equiparable a la erótica —encarnada aquí por Juan y Beatriz— y a la cósmica (que se relaciona con la naturaleza) —representada aquí con la comparación entre Beatriz y el árbol que domina el jardín de Rappaccini (146).



En la misma trayectoria del erotismo, Tisibay López reflexiona y conecta los elementos naturales a los que hace alusión el drama afirmando que

[...] la sucesión de elementos comienza con el agua, el agua en forma de chorro, de fuente, que nace de la tierra igual que un árbol y que va marcando el camino que seguirá el poeta en su proceso de búsqueda. Al agua le sigue árbol, al árbol el cuerpo de la mujer y a partir de aquí se vuelve a activar el componente erótico a través del proceso de deslizamiento, de analogía, de correspondencias, siguiendo la línea de Baudelaire (150).

Al respecto, Frank Dauster proporciona un dato muy certero cuando cita “un ensayo lúcido” (59) de Frederick Crews, en el cual dice,

Señala lo absurdo de una de las interpretaciones más arraigadas: la que ve en Beatrice un camino a la redención a través del amor. A veces, esta teoría no parece tener más base que el fenómeno de llamarse ella Beatrice y vivir en un jardín (ctd en Dauster 59).

Estamos de acuerdo en el sentido que expresa la postura de Crews y Dauster, pues cualquier texto dramático no únicamente el de Paz, posee una estructura en general y al mismo tiempo, una autonomía en particular y ‘encasillarlo’ o supeditarlo a la figura de un autor, a una obligada recurrencia a su obra anterior, o a una lectura obvia y panorámica con salidas fáciles, lo destinarán fatal e injustamente a convertirse en tópico —o lugar común— o simple fantasma de su género.

Siguiendo con esta línea, tendremos que una perspectiva que ha inquietado a algunos estudiosos de *La hija de Rappaccini* es el mito de la mujer veneno, como es el caso

de Daniel Domínguez, él reflexiona entorno al rastreo y/o manejo de este mito en el texto de Paz:

Lo curioso es que Paz rastree por siglos de literatura, la trascendencia (transtextualidad) de este motivo simbólico y sus transformaciones, como para dejar en claro que la idea no era original de Hawthorne y mantener a distancia del narrador su propia recreación teatral (190).

De igual modo, Cándida Ferrero subraya la línea causal o casual de la referencia al mito de la mujer veneno, tanto en la historia como en otros textos:

En el texto de Octavio Paz la historia antigua no aparece mencionada, queda diluida en el palimpsesto, pero la doncella alimentada con acónito (*puella a napello nutrita*), la legendaria muchacha es ahora la hija de Rappaccini (el Rey) (170).

Y, posteriormente, revela:

Diosa ambigua. Diosa de la vida, del amor y de la muerte. Eros y Tánatos. Ambigua dama. Ambiguas mujeres por su naturaleza, (como Leonora Carrington a quien Paz dedica *La hija de Rappaccini*, como Beatriz), oscuras y lunares, como el menstruo de las mujeres, que viene marcado por el curso de la diosa Diana, el menstruo, por largo tiempo considerado no solo impureza, sino propiamente ponzoña. Mujeres ponzoñosas, capaces de provocar desolación allá por donde pasan, como el régulo, como el aspid, como el tiro, como el basilisco, que con su mirada mata (173).

Por lo mismo, tenemos sobre la mesa diversas perspectivas y ángulos que enfilan un análisis propiamente dramático, considerando estos elementos cruciales en la historia, pero deteniendo la mirada en una postura y función dramática, desde el punto de partida

metodológico-dramático, accederemos al análisis —justo para cualquier texto— del género que proponemos a *La hija de Rappaccini*.

Sin embargo, es importante resaltar, en cuanto a la transición narración-drama de *La hija de Rappaccini*, un elemento fundamental en la dramatización de un texto e imprescindible en el mismo: las acotaciones. Es cierto que el texto dramático fue hecho justamente para representarse y las acotaciones, una parte fundamental para que se lleve a cabo dicha; dada la condición textual del género dramático y al no tener inmediatamente acceso a la representación, las acotaciones pueden significar el acceso directo a detalles ‘visuales’ o ‘teatrales’ del texto para contemplar, como lectores-espectadores, la lectura y tener un panorama abierto y profundo del texto, “Es decir, en una sola acotación se encuentra la clave de todo el desarrollo dramático de la pieza. La acotación tiene un valor permanente, paramétrico [...] (Núñez 1981 639).

En *La hija de Rappaccini* encontramos acotaciones que cobran una importancia fundamental: la palabra. Paz trasciende los límites del teatro, es decir, crea no sólo un texto para representarse en el espacio físico de un teatro: sino también, desde el espacio de la lectura, como lectores-espectadores. A través de ciertas acotaciones podemos descubrir e involucrarnos en una poética dramática. Además, transforman radicalmente la versión narrativa de la dramática, no sólo en el sentido estructural, sino estético y significativo que determina que, partiendo de una misma anécdota, al dramatizar ésta, resulta un texto distinto, con un enfoque distinto de la misma, sin restar el valor literario de uno y otro.

Seleccionemos palabras o frases clave. En la primera acotación de la escena I, elegimos “luz dudosa” (Paz 33). A Paz le queda claro la fuerza poético-dramática de la palabra; la sugerencia, la unidad y la belleza. Encontramos en esta frase un adjetivo interesante: “dudosa”. Este adjetivo denota la atmósfera emocional de la historia, es decir, nos predice el conflicto que envolverá a los personajes, específicamente Juan, porque la “luz dudosa” proviene de su habitación y aún no tiene visibilidad hacia el jardín, pero apunta hacia él; el destino de Juan se empieza a trazar y es marcado por la duda. Incluso, el lector-espectador se ve obligado a imaginar una atmósfera “dudosa”, aún sin ver la representación.

En la segunda acotación que cierra la escena IV, subrayaremos la frase “mima las palabras” (40). Encontramos un verbo muy peculiar: mimar. Denota danza, movimiento, en un diálogo entre sueños con el Mensajero. Aunque no pueda ver ni escuchar a esa figura alegórico-mítica, escucha y siente su voz; donde se funden el tiempo y el espacio. La forma dramática, en contraposición con la narración de Hawthorne, determina un enfoque místico, poético-dramático que observamos en el drama paciano. En esta acotación sentimos lo que está sucediendo por la mente y el corazón de Juan; entendemos, al verlo a través de ella, sumergirse, sin darse cuenta aún, en una situación límite para su destino y dependerá, a partir de este instante, de sus decisiones.

“Se queda pensativo”; “con un gesto desecha las malas ideas”; “decidido”; “curiosidad y desconfianza” (43). El extracto de frases de este tercer ejemplo de la escena VI, implica la encrucijada (conflicto) en el destino de Juan. Encontramos acciones externas e internas: piensa. Desecha “las malas ideas”; miedo, inseguridad, duda. La empatía con Juan, desde la perspectiva del texto, se determina en esta acotación cada vez más íntima, puesto que somos cómplices-lectores-espectadores de sus sentimientos más profundos; presentimos su destino.

Posteriormente, la acción concluye. Cierra en una acción-reacción: “decidido”. La realiza a pesar de su “desconfianza”, porque la figura de Beatriz le proporciona una “curiosidad”, que supera cualquier miedo. Del mismo modo, en la escena VI: “la imaginaria malla de perfumes” (44), observamos el adjetivo “imaginaria”. Paz dramatiza ese perfume mágico-venenoso que emana del jardín del doctor Rappaccini, a través de una “malla imaginaria”, es decir, Juan no toca, ni mira esa red que le envuelve, siendo la misma Beatriz portadora de ella. “Imaginaria” e invisible, lo atrapa poco a poco; Juan lo percibe, sin embargo, desecha cualquier idea, porque la curiosidad, —instinto hacia el deseo carnal por Beatriz— y el jardín, son una misma cosa: Beatriz es el jardín y el jardín es ella. Una de las características que se descubren en las acotaciones que Paz propone en el texto es que estimula, a través de imágenes, la participación lectora-visual, es decir, un drama que tiene la virtud de ser visto a través de la lectura y ser leído a través de una butaca. Paz dramatiza la palabra y es la cualidad de su dramaturgia y, considero, de la dramaturgia en general,

porque la representación es intrínseca al género dramático, y ésta existe en nuestra experiencia con el texto, asistamos o no al teatro.

En el último ejemplo de la escena VII, tenemos una frase que resulta indispensable en la historia: “luz indecisa” (47). Podríamos confundirnos con el primer ejemplo: “luz dudosa”, porque a primera vista pareciese un sinónimo, sin embargo, el sentido de ambas tiene diferente connotación (la palabra cobra una importancia dramático-poética fundamental en el pensamiento –dramático- de Paz).

En la primera, se muestra y presiente la duda que cubrirá el destino de Juan; en ésta, posteriormente aparece El Mensajero y nos confirma el amor que, a pesar de las dudas y miedos, surge en ellos: “Pero ellos no preguntan, no dudan y ni siquiera sueñan: se contemplan, se respiran. ¿Respiran la muerte o la vida?” (47). Ahí está el sentido dramático del adjetivo “indecisa”: un estado de contemplación puro, infinito, poético; la revelación:

Como un agua profunda brotando, como el mar cubriendo la playa, las presencias vuelven a la superficie. Todo se puede ver, tocar, palpar. Ser y apariencia son uno y lo mismo. Nada está escondido, todo está presente, radiante, henchido de sí mismo. Marea del ser. Y llevado por la ola de ser, me acerco, toco tus pechos, rozo tu piel, me adentro por tus ojos. El mundo desaparece. Ya no hay nada ni nadie: las cosas y sus nombres y sus números y sus signos caen a nuestros pies. Ya estamos desnudos de palabras. Hemos olvidado nuestros nombres y nuestros pronombres se confunden y enlazan: yo es tú, tú es yo (Paz 1993 152).

#### 1.4 Paz dramaturgo: el fenómeno *Poesía en voz alta*.

Antes de abocarnos en el análisis central de este trabajo, nos detendremos en la reflexión de un aspecto sumamente importante —y fundamental— para la cabal comprensión del texto dramático de Paz y su lugar en la dramaturgia mexicana; nos referimos al fenómeno *Poesía en voz alta*.

Este movimiento que, como afirmamos, resultó un fenómeno, resalta específicamente el quehacer de Paz como dramaturgo y el sitio que su único texto dramático ocupa e impacta en la escena y dramaturgia nacional, visto desde la óptica de su participación como integrante de este movimiento. Así mismo, contempla el espacio dramático de *La hija de Rappaccini*, en cuanto a propuesta estético-dramática y la recepción e impacto de los espectadores y la crítica.

Para ello, centraremos nuestra atención en el libro de Roni Unger, titulado precisamente *Poesía en voz alta*, editado por el INBA-UNAM. Curiosamente, Roni Unger no se detiene a profundizar ninguno de los tópicos y perspectivas que hasta ahora hemos revisado; ni siquiera en un análisis dramático; tampoco aventura sus opiniones a determinar un género dramático al texto (como pudimos notar que algunos de los estudios cotejados sí lo hacen). Enfoca su atención en analizarla bajo el contexto cronológico del fenómeno *Poesía en voz alta*; lo trata como drama, dramaturgo y estructura de un discurso teatral nacional en un espacio histórico determinado y determinante.

Para analizar el momento cultural en que se gesta *Poesía en voz alta* Roni Unger, a manera de introducción, plantea un panorama del teatro y la dramaturgia en México a partir de la década de 1920 y mediados de los treinta, periodo posterior a la Revolución, en donde florecen diversas manifestaciones artísticas.

[...] en el campo del teatro, las obras adoptaron una gran diversidad de formas, y los dramaturgos fundaron grupos para llevar a escena sus propios textos. Sin embargo, pasado este periodo tuvo lugar una década de estancamiento: los teatros

representaban obras de reestreno en montajes insípidos; unos grupos imitaban a otros en vez de utilizar su propia imaginación, con la consecuente falta de frescura en la escena teatral. El terreno del teatro era, en palabras de Octavio Paz, un “desierto”. Ahora bien, el teatro en México fue revitalizado en la década de 1950. (Unger 19)

Unger, en una vasta y profunda investigación, detalla el proceso de creación y desarrollo del fenómeno. Sin embargo, destacaremos lo concerniente al texto, objeto de nuestro análisis. La autora afirma que existen varias versiones de cómo se originó el proyecto:

Una de las versiones dice que: “Durante una reunión en casa del Dr. Efrén del Pozo, secretario general de la UNAM, surgió la idea de Poesía en voz alta. Cada uno de los invitados, con el fin de divertirse, empezó a presentar escenas de farsas españolas y francesas. [...] El resultado fue Poesía en voz alta, el grupo más comentado y, quizá, el único teatro experimental en México. [...] Una variante de esta versión refiere que, a principios de marzo de 1956, Jaime García Terrés asistió a una fiesta donde escuchó a Juan José Arreola leer poesía con un acompañamiento musical. Después habló con Arreola acerca de la posibilidad de difundir la cultura de esta forma entre el público mexicano. [...] fue Juan José Arreola quien inspiró la idea para diseñar un proyecto cultural basado en recitales de poesía, financiado por la Universidad. (31, 32)

Precisamente con Juan José Arreola como director literario, los planes dan un giro al integrarse al grupo Octavio Paz, invitado por García Terrés. La idea original era que Paz participara leyendo su poesía surrealista, sin embargo, Paz expresa sus objeciones a la idea central del proyecto, que era presentar recitales de poesía. Unger cita, en propias palabras de Paz, que le parecía una idea “académica y aburrida” (35).

Continúa citando la autora en entrevistas fechadas entre 1972 y 74 el origen de *La hija de Rappaccini*, aún antes de ser escrita:

“Si los poetas no van a leer su propia poesía, si se va a invitar actores, entonces hagamos un teatro imaginativo. ¡Qué es el teatro si no la encarnación de las palabras en nuestros cuerpos!... Hagamos un teatro, no sólo de situaciones, no sólo de ideas, sino de la palabra”. (...) Alguien más propuso que la propia compañía escribiera sus obras, como habían hecho los grupos comerciales y experimentales de los años veinte y treinta, y como lo hacían los grupos de aficionados de más reciente aparición. Esto, señalaba Paz —secundado por Carrington, Mendoza e Ibáñez—, le dio pie para anunciar que haría justamente eso: escribir una obra para Poesía en voz alta. Y ésta fue *La hija de Rappaccini*, la primera y única obra teatral de Octavio Paz, basada en el cuento homónimo de Nathaniel Hawthorne. (Unger 35, 36)

Aunque “los puntos de vista de Arreola y Paz en cuanto al contenido del programa eran irreconciliables” (36), se acordó “presentar dos programas: uno dirigido por Arreola y otro por Paz. A cada uno de los programas se les asignó un mes de temporada en el Teatro del Caballito” (*Ibid.*).

El estreno de Poesía en voz alta fue el martes 19 de junio de 1956 a las nueve de la noche, con dos obras representadas que darían tres funciones más: 26 de junio, 3 y 10 de julio. *La hija de Rappaccini* se estrena en el marco del segundo programa de Poesía en voz alta, el 31 de julio de 1956 en el Teatro del Caballito, junto a tres obras cortas: *Los apartes* de Jean Tardieu, *El canario* de Georges Neveux y *El salón del automóvil* de Eugene Ionesco. Estas obras cortas y

La de Paz —primera obra larga, y primera mexicana, que monta este grupo- acaso señale un nuevo rumbo a nuestra literatura teatral, por lo común anecdótica, al hermanar su tema y propósito escuetamente humanos con un lenguaje de conflicto, apretadas imágenes y contraste lírico, bien enraizado en las tensiones, la conciencia y las fórmulas solares del hombre y el paisaje mexicanos. (Unger 59)



Para el programa de mano, Carlos Fuentes escribió una nota, donde comenta los textos representados la noche del segundo programa: *Los apartes* de Jean Tardieu, *El canario* de Georges Neveux y *El salón del automóvil* de Eugene Ionesco, los cuales pertenecen al denominado ‘teatro del absurdo’ y al género dramático farsa. “Su tema común es el amor, cuatro rostros diversos del amor alcanzados por la palabra imaginativa” (ctd en Unger 59).

Fuentes, en su nota, escribe a propósito del texto dramático de Paz, estrenado esa noche:

*La hija de Rappaccini* es su primera aventura teatral. Basada en el cuento de *Nathaniel Hawthorne* (que, a su vez, utilizó un viejo relato, procedimiento común a todos los autores en todas las épocas) la pieza del poeta mexicano recoge algunas de las preocupaciones de su poesía: el amor y la realidad, el conflicto entre el instinto de conservación y el impulso amoroso, que es todo desprendimiento. El teatro es máscara, pero máscara de cristal; su misión no es ocultar sino hacer más transparente la condición humana (ctd en Unger 60, 61).

Incluso, Lois Parkinson, en su artículo nos muestra otra cara de la moneda, respecto a la nota de Fuentes para el programa de mano; él saca a colación la intervención crítica del autor, para establecer una línea de conexión entre *La hija de Rappaccini*, versión paciana y *Aura*.

The stage production was the second of the series of performances known collectively as Poesía en voz alta, presented by some of Mexico’s most talented writers, musicians, graphic artists and directors, at the Teatro del Caballito in Mexico City, in a building which has since been torn down. In Paz’s *La hija de Rappaccini*, Juan José Arreola played the part of Rappaccini and young an relatively unknown writer named Carlos Fuentes wrote the program notes (322).

Varias críticas, en torno al texto dramático de Paz y la puesta en escena, surgieron:

Los críticos y dramaturgos Wilberto Cantón y Luis G. Basurto, ambos colaboradores del *Excélsior*, alabaron la obra, especialmente por su lenguaje poético. Por ejemplo, Cantón decía que “las palabras tienen una magnificencia que nuestros dramaturgos rara vez”. Pero el crítico de la revista *Mañana* (“Teatro: Poesía en Voz Alta”) pensó que la obra sería mejor leída que llevada al escenario. A Juan Tomás, colaborador del periódico dominical *El Redondel*, le habría gustado que la obra, cuya duración era de entre cincuenta y sesenta minutos, se hubiera “ajustado un poco”. Y Octavio Paz me confesó con lágrimas fingidas que “a nadie le gustó mi obra”, culpándola por ser “demasiado abstracta”, poco apropiada para el público mexicano de los cincuenta. El comentario retrospectivo de Juan García Ponce resulta revelador: “El montaje de esta obra no correspondió al maravilloso lenguaje y a las situaciones exquisitamente poéticas de la misma. En verdad, uno no podría decir que la escenografía o el vestuario, o la dirección o la música, o la actuación hayan sido malos. Cada uno de los elementos era bueno si se le juzgaba por separado, pero no en conjunto. En general, se trataba de un buen concepto que no logró fructificar” (Unger 65, 66).

En su libro *La vanguardia teatral en México*, Armando Partida hace una breve mención de *La hija de Rappaccini* de Paz, centrando su comentario en la llegada del teatro del absurdo al país: “—quien las trajera a nuestro país, a su regreso de Francia—, junto con su texto dramático, *La hija de Rappaccini*; no sería hasta años después, cuando se prestara atención a la producción dramática de este autor” (61). Además, en referencia a la cita anterior, Partida acota una nota del artículo “Octavio Paz y yo”, de Antonio Alatorre, aparecida en *Equis*, en 1999:

Y todo lo presentado en ese segundo programa fue obra suya: no sólo *La hija de Rappaccini*, sino también las tres preciosas miniaturas escénicas (Ionesco, Georges Neveau y Jean Tardieu) traídas por él de París como regalo para sus paisanos (ctd en Partida 2000 145)

En gran parte, lo dicho y escrito sobre *La hija de Rappaccini*, provocó una cierta ‘curiosidad’ académica, y por qué no decirlo, personal, que abrió cuestionamientos sobre su estructura, su género dramático y, por supuesto, la literatura dramática en general. En este sentido, abordaremos los elementos estructurales que conforman al género dramático. El planteamiento consiste en analizar dichos elementos desde la perspectiva del lector o lector-espectador.

Como pudimos ver, la obra de Paz causó cierta polémica en su tiempo, y revisarla desde la perspectiva Paz-dramaturgo otorga un giro rotundo en su percepción. En este sentido, Eduardo Ari Guzmán Zárate en su artículo “Octavio Paz y su relación con el teatro”, retoma el texto desde este ángulo —su participación en el proyecto Poesía en voz alta— y analiza la presencia de Paz como promotor y participante activo del teatro y reflexiona atinadamente: “Este texto es una invitación a repensar la figura de Octavio Paz, de releer su única obra teatral, *La hija de Rappaccini*, y evaluar su determinante participación dentro de la historia del teatro mexicano” (Guzmán 156).

Precisamente, la dirección y propósito de este trabajo va dirigida en este sentido: realizar un análisis de *La hija de Rappaccini* dejando a un lado, en la medida de lo posible, prejuicios y figuras; centrarnos en el texto y su género, y si esta obra dramática es ‘mala’ o ‘buena’ dejemos al análisis, la metodología y al texto mismo que lo respondan.

Guzmán Zárate, con cierta humildad —y quizá también cierto respeto al autor— se cuestiona en torno a la reflexión propuesta en su artículo direccionada a la naturaleza representativa del drama: “¿Cómo afecta a la obra el hecho de que su autor no sea, por llamarlo de alguna manera, un hombre de teatro, sino un hombre de letras que explora el teatro con el teatro mismo?” (156). En primera instancia, la obra dramática antes de ser llevada al plano espectacular, es una historia que nace de la imagen primera de un autor y es transportada al espacio textual, es decir, palabras.

En segundo lugar, finalmente lo que tenemos en nuestras manos —siendo lectores-espectadores o espectadores teatrales— es un texto dramático que está ahí, listo para un lector, un director, un actor y, por supuesto, un espectador. Por lo mismo, ¿qué tan relevante es que su autor sea o no un “hombre de teatro”, sino de ‘letras’”? (Guzmán 156)

¿Afecta al texto? Si es así, ¿en qué? ¿Le omite, acaso, su naturaleza dramática y, por ende, su género?

Precisamente, con los cuestionamientos que cierran este capítulo concluimos que, efectivamente los estudios de *La hija de Rappaccini* no tienen un acercamiento meramente dramático, lo cual restan las posibilidades y perspectivas de significación para el texto. Por otro lado, al realizar el análisis de la reiterativa comparación Hawthorne-Paz se concluye que hay marcadas diferencias, expuestas incluso por algunos de los estudios que se revisaron, en dirección clara hacia su condición dramática, lo cual propone un giro de ciento ochenta grados a la visión y análisis del texto, lo cual se realizará en los capítulos siguientes.

## II Farsa: proceso de simbolización a través del lenguaje de *La hija de Rappaccini*.

¡Qué es el teatro si no la  
encarnación de las palabras  
en nuestros cuerpos!  
Octavio Paz.

### 2.1 Drama y géneros dramáticos: breve itinerario.

En este segundo capítulo plantearemos el género dramático de *La hija de Rappaccini*: farsa. Analizaremos la transición fársica: lenguaje-anécdota-carácter, en relación a los seis géneros dramáticos restantes. Para ello se abordarán de manera general conceptos clave como drama y géneros dramáticos, para acudir finalmente al lenguaje dramático, la transformación a lenguaje fársico y cómo se manifiesta en el texto en cuestión.

Es pertinente mencionar antes de adentrarnos en el análisis que, el hecho de tratar de “ubicar” o “clasificar” a *La hija de Rappaccini* a un género dramático específico no significa en absoluto dictaminar, como última palabra, que es el todo en las perspectivas de análisis de este texto; al contrario, pensamos que puede ser una gran posibilidad y apertura hacia nuevas lecturas y enfoques analíticos, principalmente en el sentido dramático. Al respecto, Gerard Torres Rabassa en su importante estudio “‘Otra manera de Mirar’. Género fantástico y literatura del absurdo: hacia una impugnación del orden de lo real”, reflexiona en torno a la polémica de géneros y la evolución, tanto de éstos, como de los textos mismos, lo arriesgado y complicado que puede llegar a ser dictaminar, como palabra finita, el género a cualquier texto:

La multiplicidad de niveles textuales que constituyen la obra literaria y su forma de ser histórica —señalada, desde Gadamer, por toda la tradición hermenéutica— imposibilitan enteramente seguir concibiendo los géneros literarios como entidades dotadas de una sustancia única que abastece un conjunto finito de textos. Toda obra literaria juega con los códigos literarios heredados, crea expectativas y posteriormente las destripa, flirtea con géneros y tradiciones excluyentes, parodia o satiriza el legado estético automatizado... Exige, a fin de cuentas, ser leída de diversas formas y participa, por lo tanto, de una multiplicidad de codificaciones genéricas distintas (186).

Por lo tanto, este trabajo no pretende, al proponer un género dramático para el texto de Paz, cerrar las puertas y decretar que éste o aquél es el género definitivo, sino demostrar, precisamente, que el haber confirmado a *La hija de Rappaccini*, ya sea como tragedia, drama poético, texto dramático surrealista, etc., sin antes realizar un escrupuloso análisis de los elementos y estructura dramática del texto, no sólo lo dejó a la deriva como texto dramático, sino también limitó las posibles lecturas, conexiones, análisis, como lo expone Torres Rabassa en su artículo. Así pues, se emprenderá un recorrido entre la condición dramática de *La hija de Rappaccini* y el género que sugerimos; esta condición apunta hacia un ejercicio renovador que a cualquier texto y lectores beneficia.

### **2.1.1 Drama**

El propósito de este capítulo —y de este trabajo— no es precisamente hacer una disertación ni un debate en torno al drama, su concepto, naturaleza e importancia; ni la pertinencia de considerarlo en el escenario de los estudios literarios en su condición de género. Lo que a este estudio le interesa es analizar una obra dramática: *La hija de Rappaccini*, texto que ha despertado ciertas dudas y, en el mejor de los casos, reservas, sobre la certeza, genuinidad y validez, dramáticamente hablando. Por lo mismo, previo a nuestro análisis, brevemente

puntualizaremos la naturaleza y definición de este género, y así establecer parámetros teóricos y metodológicos.

Centremos la mirada en las ideas expuestas por Hegel en sus *Lecciones de estética*, donde puntualiza la esencia de la representación y lo que ésta conlleva en el drama:

La posibilidad de crear esta ilusión por la apariencia se sustenta en el hecho de que toda realidad, en el hombre, antes de llegar a conmover el alma y la voluntad, debe atravesar la zona intermedia formada por la intuición y la representación. Y esto es igualmente cierto ya se trate de la acción directa de la realidad como tal, o que ésta se manifieste de manera indirecta, con ayuda de signos, imágenes, representaciones que posean un contenido real y sirvan de expresión a ese contenido. El hombre es capaz de representarse objetos que no son reales como si en efecto lo fueran (Hegel 42).

En este sentido, el drama, tanto en su naturaleza representativa, como textual, a través de la palabra, contiene la propiedad de mostrar, por medio de su estructura: personajes que hablan o cuenta directamente su historia, desde la perspectiva individual y, por supuesto colectiva, la pugna entre fuerzas morales y naturales que se presentan contradictorias, donde media la voluntad. Este fenómeno, según analiza Hegel, logra que el individuo pueda representarse “objetos que no son reales como si en efecto lo fueran” (42), e inclusive en dramas cuya situación distan de la realidad, como es el caso del texto que nos compete.

Ahora bien, para acercarnos a una idea clara y contundente del concepto de drama, recurriremos a Claudia Cecilia Alatorre:

(...) el drama es un fenómeno complejo que incide individual y socialmente, pues el hombre es un ser social; pero, también es individuo. [...] La forma dramática representa al movimiento y al cambio, ya que el drama tiene como tema central la colisión de fuerzas sociales en su punto más extremo y agudo [...] (14, 15).

Tenemos dos ideas centrales que señala Alatorre y nos serán de mucha claridad para abordar nuestro análisis; por un lado, lo define como un “fenómeno complejo” (14): el

drama al ser un género imitativo, es decir, tiene como naturaleza la imitación (Aristóteles 1963) del individuo en sus anhelos, pasiones, deseos, acciones y actitudes, representados por seres humanos, con los cuales el espectador o lector-espectador, inevitablemente se refleja y ve acentuada su naturaleza, implica una “colisión de fuerzas” (*Id.* 15), esto es, una confrontación entre el yo individual y el yo social.

Echando un vistazo a la anécdota dramática de *La hija de Rappaccini* —sin el afán de acudir a la referencia obligada con la versión de Hawthorne—, podemos anotar dos fuerzas en pugna subyacentes en la trama y en el desarrollo del carácter de cada uno de los personajes: naturaleza vs naturaleza humana, expuesta, de entrada, por el Mensajero en el prólogo: “Nada, excepto la imagen de vuestro deseo, que hasta entonces ignorabais” (Paz 32). Posteriormente, en la escena III, el doctor Rappaccini al final del diálogo con Beatriz, su hija, afirma: “entonces, se unirían las dos mitades: seríamos como dioses” (*Id.* 37).

Vemos reflejado en los dos fragmentos anteriores, cómo la trama manifestará, pues, la lucha del individuo contra su propia naturaleza y ésta, a su vez, se planteará, como dijimos, en el resto de los personajes, bajo distintas ópticas y posturas que estarán confrontadas. Amén de los recursos estéticos y significativos, propios al género que propondremos y analizaremos más adelante. Sin embargo, se puede notar, pues, que en el drama, se manifiesta una especie de oposición; recurramos nuevamente al pensamiento hegeliano:

[...] se postula la oposición entre la voluntad en general —en aquello que posee de absolutamente general— y la voluntad particular natural, y esta oposición se establece de manera que signifique que la acción moral debe estar permanentemente en pugna con la voluntad natural, que la moral es por esencia una lucha contra lo natural y sólo existe para convertirse en amo de lo natural, para ganar una victoria decisiva sobre esto (50).

Precisamente este choque que trae consigo una lucha es lo que, en el drama, se denomina conflicto y en cada género se planteará en distinto sentido, por lo mismo, retomemos las ideas aristotélicas a propósito de la naturaleza imitativa, —representativa de las artes y el drama—, donde claramente se establecen tres diferencias definitivas: “en los



medios de imitación, en los objetos de la imitación y en el modo de hacer la misma imitación” (Aristóteles 29). Estas tres diferencias definen la naturaleza de la forma dramática. “Los medios” (*Ibid.*) representan la palabra, herramienta primordial del drama, que logra la plasmación de la naturaleza del individuo a partir del personaje y su historia: decisión-destino-consecuencia-conflicto-cambio. A través de “los objetos” (*Ibid.*), se expresan las acciones y caracteres, es decir, lo que el personaje realice y cómo lo realice; la actitud que presente ante la vida —conflicto—, esbozará su carácter, su manera de ser; por lo tanto, evolucionará durante la trama y esta transición será el reflejo de sus consecuencias y, por supuesto, su destino. Todo esto dependerá también de los recursos estéticos y artísticos, dando como resultado el género dramático al que pertenece el texto. En conjunto, ello nos conduce al “modo de hacer” (*Ibid.*), el cual implica la naturaleza estructural del drama: dialogada y representativa, dando como resultante una síntesis de la vida y la realidad.

La plasmación artística consiste en que esta imagen completa y relativa ha de causar la impresión de la vida, incluso mucho más luminosa e intensa que la vida misma de la realidad objetiva (Alatorre 17).

### **2.1.2 Géneros dramáticos.**

El punto anterior cierra con la cita de Claudia Cecilia Alatorre, donde deja entrever la naturaleza sintética del drama. Si por un lado, refleja la vida social e individual del ser humano, encarnada en el choque de fuerzas, una historia y un carácter —personaje—; por otro lado, la realidad objetiva no la veremos tal cual la percibimos durante la cotidianeidad, al contrario, será tan nítida que, por lo mismo, se manifiesta en el drama sintetizada. Esta síntesis implica elementos significativos y complejos que, el espectador o lector-espectador,

tendrá la tarea de traducir y percibir, siendo receptor de lo ajeno, lo otro; un choque impactante en relación a su realidad circundante.

Ahora bien, no todos los géneros dramáticos proponen el mismo discurso, es decir, la misma imitación o síntesis de la realidad. Revisemos la sencilla, pero contundente definición que aporta Rodolfo Usigli en *Itinerario del autor dramático*:

Cada uno de estos géneros es condicionado por los diversos estilos que han predominado en el teatro al igual que en todas las artes: el clásico y el romántico, estilos manantiales, y sus derivados: el neoclásico y el neorromántico; después el realista en todos sus diferentes grados; el naturalista, el simbolista, el impresionista, el expresionista y el poético en su sentido moderno (1940 10).

Cada uno de ellos, tiene sus elementos y naturaleza propia. Ante pongamos que el género dramático se divide, a su vez, en siete géneros. Virgilio Ariel Rivera hace una analogía muy particular en relación al número y evoca también la naturaleza humana expuesta, a través de cada uno de ellos:

Siete son los mandamientos de la ley de Dios que enmarcan la conducta a seguir del hombre para con el hombre mismo [...] Siete son los sacramentos instituidos por la religión católica. Siete son los pecados capitales (siete los enanos de Blanca Nieves, la gran pecadora) y siete las virtudes que se les contraponen. Siete son las palabras que Cristo pronunció en su agonía y siete son los días de la semana (22).

La esquematización estética de los géneros dramáticos tiene que ver con aspectos básicos: las circunstancias (vida, realidad objetiva) y las necesidades del individuo a partir de ellas. En nuestra naturaleza, comenta Aristóteles, “nos gusta contemplar la imagen de aquellos seres cuyo original resulta doloroso o triste reproducida con la mayor exactitud posible [...]” (31)

El ser humano vive bajo circunstancias individuales, sociales, que lo conducen a tomar decisiones que conllevan, por tanto, consecuencias. Esto provoca que el individuo, al ver en el otro reflejadas sus circunstancias, y más aún, las consecuencias de ellas, anhela transformar su destino: Beatriz, protagonista de *La hija de Rappaccini* y el mismo doctor

Rappaccini e inclusive los demás personajes, hacen algo por cambiar las circunstancias dadas por la trama. En este sentido, el individuo conserva a través del tiempo, necesidades que rigen su sobrevivencia en el plano individual y colectivo.

[...] el ser humano ha manifestado siete necesidades individuales y sociomorales con las que el drama por sí solo se ha constituido como manifestación artística.

Estas siete necesidades son: *Elevar el espíritu, mantenerse integrado a otros* (vivir en sociedad), *autoafirmarse* (conocerse a sí mismo), *reafirmarse ante los demás* y ante sí mismo, *sobresalir de los demás* y de sí mismo, *sobrellevar su vida* y la de los demás, *encontrar* y dar un sentido pleno a la existencia (Rivera 29).

La vida y las necesidades que ésta implica, en el plano individual y colectivo; los modos y maneras que el ser humano utiliza para enfrentarlas y resolverlas

[...] han generado la expresión artística denominada drama y sus siete formas distintas que la teoría moderna concluye en denominar: Los siete géneros dramáticos: tragedia, comedia, pieza, obra didáctica, tragicomedia, melodrama, farsa (Rivera 31).

Según se manifieste lo anterior, los géneros dramáticos se dividen en realistas: tragedia, comedia y pieza. Denominarlos realistas implica que expresan una generalización de la realidad y caracteres objetivos, es decir, utilizan materiales probables. “‘Probable’ significa que algo sucede continuamente ‘o sucede así siempre’ o se refiere a características y actitudes humanas que han sido así a través del tiempo” (Alatorre 18).

El siguiente grupo de géneros dramáticos son los no realistas: género didáctico, melodrama, tragicomedia. Son no realistas porque reflejan, precisamente, una particularización de la realidad objetiva, es decir, significa la abstracción de alguna circunstancia o carácter. Los medios para lograr este efecto es el material posible y se define “como aquello que pudiera ocurrir alguna vez pero no ocurre continuamente” (Alatorre 18).

## 2.2 La farsa como proceso de simbolización.

Después de haber generalizado en los puntos anteriores la esencia y naturaleza del drama —síntesis de la vida y manifestación de las necesidades humanas— expresada en cada uno de los siete géneros dramáticos, en este punto enfocaremos la mirada en el séptimo género: la farsa.

*La hija de Rappaccini*, como texto dramático, indiscutiblemente pertenece a un género, puesto que contiene un discurso, una estructura y una trayectoria. Este estudio propone hipotéticamente que el género dramático del texto en cuestión es la farsa. Sin embargo, como pudimos percatarnos, la farsa no se integra en ninguno de los grupos —realistas y no realistas— ¿por qué? La respuesta apunta a que, por su naturaleza y discurso, la farsa es un género que se cuece aparte del resto, ya que, precisamente, propone un discurso e interpretación de la realidad totalmente opuesto. En este sentido, Claudia Cecilia Alatorre lo denomina, más que un género en sí, un proceso de simbolización ya que

[...] el carácter como la anécdota y el lenguaje fársicos, van a aglutinar una gran cantidad de datos que serán captados, en una primera etapa, por el subconsciente para después ser traducidos y desglosados por la conciencia hasta que queda conformada una visión de conjunto [...] (111)

Para complementar la conceptualización y análisis del género fársico, es fundamental aclarar un punto. La farsa es un género que ha sufrido diversas transformaciones a través del tiempo. Es un género complejo, en todos sentidos, pero específicamente hablaremos ahora de uno: su contexto histórico. Allardyce Nicoll M. A. en su libro *An introduction to dramatic theory*, hace una importante referencia respecto a la condición histórica y teórica de la farsa:

Farce, according to the etymologists, is a Word derived ultimately from the Latin *farcio*, 'I stuff', so that farce means the type of drama 'stuffed with low humour and

extravagant wit'. The word came into frequent use in England only toward the end of the seventeenth century, and was then and thereafter employed not always in a strict and circumscribed sense. There was a certain degenerating movement in comedy which started from about the year 1675, and the tastes of the audience ever more and more drew the dramatists to introduce weaker and frailer types of humorous drama. A fashion sprang up for three-act plays. The three-act plays were generally not so witty or so brilliant as the fuller five-act dramas of the more regular authors; but the word farce was applied to them solely in contradistinction to the richer and more extended comedies of the time (31).

El drama inglés como el español y el francés, —ambas líneas más cercanas al discurso dramático nacional—, tienen una línea directa con el teatro italiano del Renacimiento: *La Commedia dell'Arte*. En este sentido, resulta conveniente, dado que “La influencia de estos comediantes puede seguirse en Francia, España e Inglaterra y, posteriormente, en Alemania” (Macgowan y Melnitz 1987 85), revisar la estructura de *La Commedia dell'Arte*, ya que consideramos que tiene una línea muy directa con los orígenes de la farsa y la transformación que el género ha tenido, remitiendo al análisis de Torres Rabassa que citamos anteriormente, en cuanto a la transformación discursiva y estructural de los géneros.

Los personajes cómicos eran de muchas clases. Casi siempre figuraban dos viejos, parientes cercanos de figuras similares en las farsas griegas y romanas. [...] Un rasgo muy peculiar de la *commedia dell'arte* fue que todos los comediantes usaban máscara (83, 84).

Vemos cómo fue surgiendo la propuesta fársica hasta nuestros días; ahora bien, hemos hablado que, en su totalidad —texto y representación— conllevan una lógica dramática —por supuesto en relación con el individuo y su realidad—, es decir, el lenguaje, la anécdota y el carácter tienen que ser congruentes a la historia y ambas a su género. Esta lógica dramática revelará una significación en cada una de las estructuras que componen la armonía del texto dramático: personajes, diálogo, trama —es decir, cómo está planteada y distribuida la anécdota a través de las escenas—, y espectáculo, relacionadas finalmente en

un todo congruente y armónico. La farsa, por el contrario, expone en cada uno de los elementos medulares del género dramático —lenguaje, anécdota y carácter—, una hilaridad, es decir, todo lo que ahí sucede y cómo sucede, resulta ilógico a los ojos del espectador o lector-espectador.

Ahora bien, ¿cómo es que da el proceso de simbolización que menciona Alatorre en la estructura dramática? y ¿cuáles son los recursos de la trama fársica, de tal manera que su discurso, al ser inverso en relación a los demás géneros, proponga significaciones profundas que logren revelar otras perspectivas de la realidad? Las necesidades que explora y propone la farsa tienen un sustento vital y espiritual y, al igual que los demás géneros, afectan el plano individual y colectivo, pero la visión fársica se centra en el instinto de conservación del individuo, es decir, la realidad objetiva muchas veces lo limita y reprime; en este sentido,

La farsa surge en el arte dramático como una explosión violenta, como una reinterpretación enfática —superior— de cualquiera de los otros géneros que muestran, cada uno en diferentes aspectos, la realidad del hombre. La obra fársica es una transformación de cada uno de los géneros, con la particularidad de que su propósito no es mostrar aspectos obvios de la vida, sino representar otro sentido de éstos, mucho más exaltados o bien mucho más profundos (Rivera 191).

Anteriormente se comentó que los géneros realistas se desenvuelven en el terreno de lo probable; los no realistas en lo posible. Ahora bien, la farsa la veremos desarrollarse en el terreno de lo imposible, pero esto no significa que estemos ante un discurso con lindes de incongruencia. Al respecto Aristóteles en su *Poética* comenta:

De una manera general, lo imposible debe justificarse en función de la poesía, en función de lo mejor o de la común manera de opinar. [...] La opinión común debe justificar las cosas irracionales, o bien incluso se demuestra que a veces no es ello irracional, ya que es verosímil que a veces las cosas ocurran en contra de la verosimilitud (103).

Lo que sucede en el caso de la farsa es que tendremos historias, donde abundarán elementos fantásticos, insólitos, metáforas, abstracción, ironía, crítica y censura; al interior del texto funciona con tal congruencia, que se plantea y respira como ‘la realidad objetiva’, aunque para el espectador o lector-espectador, resulte aparentemente ‘incongruente’ y fuera de todo contexto. Incluso podemos ver que ya Moliere planteó este discurso crítico a partir de personajes que en su época —y hasta en la nuestra— resultan abstracciones de la realidad:

Moliere se volvía más cáustico en sus comedias, y como escribía con mayor agudeza y claridad de las flaquezas de la sociedad, de las injusticias cometidas con las damas, de la hipocresía de algunos miembros del clero, los ataques contra él y contra sus comedias aumentaron (Macgowan y Melnitz 205).

Virgilio Ariel Rivera propone una serie de definiciones válidas que configuran el concepto y naturaleza de este género, tan especial y delicado —además de poco abordado—, que toca las fibras más profundas del individuo y desnuda hasta el último rincón de sus pensamientos, represiones y deseos.

La farsa es un grito de rebeldía, una crítica rabiosa, una burla descarnada, una visión particular y audaz de percibir la verdad, una forma distinta de racionalizar, una fuga instintiva de un peligro determinado, una compenetración valiente y honesta en el trasfondo de las apariencias, puede ser también una investigación científica y profundamente humana en la sicología del hombre, una tesis en la recodificación de los valores, una proposición concienzuda o un anhelo intenso y espiritual de transformar la vida para mejorarla, una historia a tal grado optimista o pesimista que resulta chusca por imposible, una exposición fantástica de una concepción de una concepción estética, una fantasía compatible con los demás, una ilusión efímera e inasequible, una revolución caótica, una idealización o una negación total (192).

Podemos agregar que, además de una crítica estética, social y espiritual; el enfrentamiento inevitable del individuo ante todas sus represiones y frustraciones; la farsa puede ser una ruptura a través de la forma dramática, del discurso mismo, es decir, replantea los cánones estructurales y estéticos del drama y ello implica una crítica en sí misma y la necesidad pujante de “dar un sentido pleno a la existencia” (Rivera 29). Esto significa que “para dar un sentido pleno a la existencia necesita compenetrarse en el conocimiento, conocer el trasfondo inmediato de todo lo superficialmente comprensible” (*Id.* 30). Hegel expone a la perfección esta necesidad vital y espiritual del individuo:

[...] vemos al hombre aprisionado en la realidad vulgar y la temporalidad terrestre, agobiado por anhelos y las tristes necesidades de la vida, encadenado a la materia, persiguiendo fines y goces sensibles, dominado y arrastrado por tendencias naturales y pasiones; por el otro, lo vemos elevarse hasta las ideas eternas, hasta el reino del pensamiento y de la libertad, vemos plegar su voluntad a las leyes y determinaciones generales, despojar al mundo de su realidad viva y floreciente para resolverlo en abstracciones, en tanto que el espíritu afirma su derecho y su libertad tratando sin piedad a la Naturaleza como si quisiera vengarse de las miserias y las violencias que le ha hecho padecer (50).

Ahora bien, siguiendo en el tenor del contexto de este género, pensemos que en occidente, por supuesto antes de la *commedia dell'arte* —que incluso retoma personajes de la tradición griega y latina—, la farsa se ha manifestado también en Aristófanes, Plauto y Terencio. La teoría dramática moderna (Rivera 1998) ha considerado muchas de sus comedias como farsas. El tratamiento se aborda con personajes reales, como filósofos, políticos; los cuales son revestidos y transformados a un espacio irreal, con actitudes y acciones desenvueltas en un plano de imposibilidad, es decir, a través del ridículo extremo, los caricaturiza a tal grado, que se convierten en figuras conducidas hacia un proceso de simbolización: se revelan humanas, esto es, sin formalidades ni revestimientos sociales y



culturales; no importa el conocimiento, grado o clase, la naturaleza humana brota sin consideración ni miramiento alguno.

*La hija de Rappaccini*, al contrario de la farsa aristofánica, explora personajes humanos y reales, al igual que Aristófanes, con la diferencia que Paz los conduce a un universo de magia fantástica significativo y los hace habitar un mundo irreal, que transforma y reconfigura su condición original, mientras que Aristófanes los transforma a través de una caricatura ridícula. El Mensajero, “personaje hermafrodita” (Paz 31), hace cuatro apariciones: prólogo, escena IV, escena VII y epílogo. No participa directamente con los personajes, es decir, no mantiene diálogo con ellos, pero sí en el plano inconsciente: “Las paredes de cristal se cierran y te aprisionan, tu imagen se repite mil veces en mil espejos que se repiten mil veces en otros mil espejos” (*Id.* 39). Incluso la figura del Mensajero, puede tener una conexión con la figura icónica de la *commedia dell’arte*: ‘Arlecchino’:

[...] se inició como un sirviente tonto cubierto de adornos. Posteriormente se convirtió en un personaje elegante, y aún más tarde los parches de su traje asumieron la forma decorativa de cortes de diamante que llevan nuestros alerquines de hoy (Macgowan y Melnitz 83).

Al igual que ‘Arlecchino’, el Mensajero, “vestido con las figuras del Tarot, pero sin copiar a ninguna en particular” (31), personaje complejo en la trama, “posee una dualidad; es el que representa el plano de irrealidad, aunque su nombre, Mensajero, nos remita a un concepto tangible y decodificable en todos sentidos, es ahí donde se determina precisamente su naturaleza dual. Atinadamente, Dauster informa al respecto:

Esta figura le da a la obra un aire de fantasía, de irrealidad, desde el comienzo, aire fortalecido por la presentación marcadamente antirrealista. [...] establecer el clima de fantasía, tal que la superficie, la aparente realidad, se haga transparente, y vemos así lo verdadero real [...] (60, 63)

Por un lado, para los demás personajes no existe, sin embargo el lector o lector-espectador, consciente de su presencia constante y hasta punzante, mantiene un diálogo con él y, a partir de su presencia mágica, fantástica, lo atrapa y lo conduce: “retrocede, vuelve a lo oscuro, más allá de tu infancia, hacia atrás, hacia el origen” (Paz 39). Su imagen, aparentemente ajena y extraña, propone un distanciamiento —recordando la técnica del teatro de Brecht— entre el espectador o lector-espectador y él; mediante tal distanciamiento se genera el proceso de significación fársico.

Por otro lado, el personaje con quien el Mensajero mantiene diálogo —en el plano inconsciente— es Juan, enamorado de Beatriz, la hija del doctor Rappaccini. Curiosamente, al igual que el espectador o lector-espectador, Juan es el único personaje “humano”, por decirlo de algún modo, esto es, llega a Padua, ajeno a todo y tiene contacto con el Jardín y con Beatriz, acto seguido, se transforma su condición de real a irreal, tal como lo informa el Mensajero en la escena VII:

[...] en el espacio de unas horas, aparecieron y desaparecieron de la mano derecha de Juan —la misma que Beatriz había tocado un día antes— cinco pequeñas manchas rojas, parecidas a cinco flores minúsculas. (Paz 47)

En cuanto a los demás personajes, comentamos que el texto de Paz plantea seres reales, en un mundo de irrealidad además, en algunos de ellos —Beatriz y Rappaccini— su condición es invertida, a través de los venenos del “¡Jardín de fuego, jardín donde la vida y la muerte se abrazan para cambiarse los secretos!” (Paz 37) En este sentido, Beatriz —al igual que Rappaccini— al aspirar los venenos del Jardín adquieren una sobrenaturalidad, en un entorno también irreal —el Jardín—.

En tanto, Baglioni, amigo del padre de Juan y colega de Rappaccini, e Isabel, ama de llaves, pertenecen a ese entorno; comulgan con esa magia fantástica en torno al ambiente del Jardín y sus venenos, creados por el doctor Rappaccini. Sin embargo, entran y salen de él; juzgan, analizan, están conscientes y al mismo tiempo, son un ojo observador en esa atmósfera que también respiran y los atrae.

Isabel es quien tiene el primer encuentro con Juan, lo recibe y lo conduce, lo inicia al abrir las cortinas y mostrar el Jardín. En la escena II le otorga el objeto que será una señal para Juan que revelará su nueva condición: “Me dio pena dejarlo solo, que se me ocurrió

traer este ramo de rosas. Quizá lo alegren” (Paz 35). Podríamos pensar en una función de portadora o portavoz. Isibasi, viene a reforzar esta cuestión y explica:

Isabel es la casera de Juan, ella le da la habitación que yuxtapone los dos espacios de la obra por medio de su balcón; su papel, desde esta perspectiva, se toma fundamental: se convierte en ‘llave’ que posibilita el paso de Juan del exterior al interior. Sirve de estímulo para la transgresión entre espacios puesto que es ella quien ‘presenta’ a Juan a Beatriz y le da las rosas que él obsequia a la joven [...] (150)

Baglioni por el contrario, también revela a Juan la verdad sobre Rappaccini y el Jardín, pero él no le da una señal, sino una solución —mágica— en la escena VIII: “Este frasco contiene un antídoto más poderoso que la famosa piedra bezoar, que el estalión o la triaca romana” (*Id.* 49).

Vemos, pues, a estos personajes fársicos, en una atmósfera igualmente fársica que, como analizaremos más adelante, cumplen una función simbólica. Esta función se encuentra plasmada en los tres aspectos que se mencionaron al principio: lenguaje, anécdota y carácter. Revisemos el primero de ellos.

### **2.3 Lenguaje fársico.**

El drama representa —como decíamos—, un proceso de selección y síntesis de la realidad, y la farsa un proceso de simbolización. Este proceso trae consigo que todos los elementos en una obra fársica “serán captados en una primera etapa, por el subconsciente para después ser traducidos y desglosados por la conciencia” (Alatorre 111) y así crear un panorama que permita al espectador o lector-espectador establecer algún juicio, reflexión o denuncia que relacionará precisamente con su (la) realidad objetiva, es decir, reconfigurar el discurso, a través de una nueva visión de la vida y de él mismo. “La palabra, el habla, es lo que hace

posible distinguir entre lo real y lo imaginario” (1988 190), la afirmación de María Noel en *Filosofía de la imaginación*, nos centra, precisamente, en la transfiguración que sufre la realidad en la farsa, a través del lenguaje: “En el habla se logra decretar la separación de lo real (la cosa) y lo imaginario (su imagen), a través del símbolo (la palabra)” (*Ibid.*).

Para lograr que la realidad sufra este proceso de simbolización y el espectador o lector-espectador logre captar estos símbolos y se dé la praxis intelectual y emocional inconsciente-consciente, y provoque una reacción que intensifique y estimule su energía contenida, de tal forma que logre visualizar ese nuevo plano, la farsa acude a un proceso técnico: el carácter, la anécdota y el lenguaje; transformados a tal grado en este género que las imágenes y el discurso adquieren un tinte provocador, hilarante; aparentemente fuera de contexto.

Esta transformación representa que el discurso dramático se nos muestra totalmente invertido, con relación a los seis géneros anteriores, es por ello que Virgilio Ariel Rivera afirma que no existe la farsa pura:

El género fársico conlleva en cada obra en particular uno —cualquiera— de los otros géneros dramáticos (...) En su función reinterpretativa —propia y singular— de mostrar siempre, en forma diferente, los aspectos indistintos de las mismas verdades que los otros géneros manejan, la farsa se cataloga invariablemente como: farsa trágica, farsa cómica, pieza fársica, farsa didáctica, farsa tragicómica y farsa melodramática (191, 193).

En este sentido, y retomando lo tres elementos básicos mencionados —carácter, anécdota y lenguaje—, veremos cómo se manifiestan en *La hija en la de Rappaccini* y cómo, al mismo tiempo, se transforman en el discurso fársico.

En primera instancia, enfocaremos nuestro análisis en el lenguaje. Recurramos de nuevo a la *Poética* de Aristóteles, donde afirma, a propósito del lenguaje:

En tercer lugar está lo que llamamos pensamiento. Consiste en la facultad de dar con el lenguaje que implica la situación, el lenguaje propio [...] La cuarta de las

partes que hay que considerar en el lenguaje es la elocución; llamo elocución, como ya he dicho antes, a la expresión del pensamiento a través del lenguaje (41, 42).

Continuando en la ruta del lenguaje, Virgilio Ariel Rivera confirma que “el lenguaje, médula de toda obra dramática, instrumento autoral del trabajo y recurso ilimitado y primordial” (77). Y enfatiza la particularidad del lenguaje dramático:

[...] su claridad porque está sintetizado y a su vez limitado al tiempo de una puesta en escena; purificado, porque elimina todo lo innecesario, lo trivial, lo incoherente, lo feo, lo retardado del lenguaje común. Consiguientemente está cargado de intensidad (*Id.* 76).

Bajo esta perspectiva, estamos frente al lenguaje fársico que, además de ser sintético y sintetizador, posee un elemento más: el simbólico. Sin embargo, se antoja la pertinencia de una aclaración: desafortunadamente los estudios de la farsa, como género dramático, son escasos, es decir, no abordan los elementos con la profundidad debida, aunque la farsa, como manifestación estética, es muy antigua, como bien reflexionamos en el punto anterior.

Nos obstante, las herramientas teóricas con las que cuenta este estudio, son invaluable y precisas. Aclarado lo anterior, regresemos al lenguaje fársico. Una de las partes fundamentales del lenguaje fársico es el diálogo. Tiene la cualidad de determinar el género, impacta y provoca, a través del subtexto.

[...] mediante el que se amplifican su significado, sus posibilidades y sus funciones expresivas; un subtexto que el espectador advierte, al que atiende, con el que dialoga subconscientemente, porque opera dentro su juicio crítico, su apreciación estética y como un segundo medio de identificación (Rivera 76).

Aparte de lo anterior, el diálogo dramático también posee otra cualidad: el tono. Claudia Cecilia Alatorre lo define como “un efecto, una resultante dialéctica que producirán en el espectador los elementos estructurales del drama” (27). Los elementos a los que se refiere Alatorre son, los ya mencionados, carácter, anécdota y lenguaje.

Sin embargo, en la farsa el lenguaje y el tono se expresan en el terreno de lo imposible y la simbolización, por tanto, el efecto que causarán en el espectador o lector-espectador, se manifestará a través de un tono grotesco.

### **2.3.1 Tono grotesco.**

En primer término, nos tiene que quedar claro que lo grotesco, no necesariamente es lo feo, lo violento, antiestético. Por supuesto, esta premisa aplica también al tono que posee la farsa: grotesco.

Analicemos la postura de Claudia Cecilia Alatorre al respecto:

[...] el tono grotesco siempre va a implicar un sentimiento de horror, vergüenza, o la refinada emoción del cínico; porque la farsa le propone al espectador un juego donde debe comprender mucho con pocos elementos, o con demasiados. El espectador debe decodificar y recodificar a gran velocidad, todos los elementos que le llegan del carácter del personaje fársico, convertido en símbolo, es decir, construido en base a tal cantidad de elementos que rebasan la capacidad del realismo, produciéndose, paradójicamente, una condensación que se manifiesta como una sensación de abigarramiento. Esto mismo ocurre a la anécdota y al lenguaje (115, 116).

Partiendo de la idea de Alatorre, podemos complementar que el tono grotesco causa sensaciones o de vacío, recargamiento, angustia, confusión; sin embargo, es tan preciso, aunque no agradable; crítico, aunque resulte incómodo; nítido, aunque a simple vista puede no ser digerible en lo inmediato, porque refleja la desnudez de la realidad. De igual manera, y retomando a Aristóteles, revisamos el cuarto aspecto, “elocución” (42) y enfatiza en su *Poética* que ésta es la “expresión del pensamiento a través del lenguaje” (*Ibid.*), desde esta perspectiva, el lenguaje, expresado en el tono y, en el género que nos compete, en el tono grotesco, va a ser reflejo de ese pensamiento simbólico que se encarga de reconfigurar la farsa.

Definitivamente, el tono grotesco no implica necesariamente el estallido de la risa o carcajada. Se ha planteado que la farsa y el lenguaje fársico es una especie de comedia exagerada: “lo grotesco debe hacer reír exactamente de aquello que está más prohibido hacer escarnio” (Alatorre 116), sin embargo, Rivera analiza el fenómeno ‘carcajada’ del tono grotesco, desde otra perspectiva:

La obra fársica a nosotros, como espectadores, no necesariamente nos mueve a la risa, en cambio sí invariablemente nos mueve a un muy alto o muy bajo grado de vergüenza (la cual muchas veces ocultamos con una carcajada) precisamente por atreverse a decir todo cuanto hemos mantenido enérgicamente reprimido sin atrevernos a arrojarlo fuera (196).

Como pudimos acotar, existe una línea muy delgada entre confundir a la farsa y al tono que plantea como sólo un estallido de burla y carcajada; por supuesto existe este tipo de tono grotesco en algunas farsas, mas no en todas. Pensamos que esta confusión se gesta desde sus orígenes y transformación que ha tenido el género, desde la comedia aristofánica y latina, pasando por los autos sacramentales —que contienen lenguaje y figuras fársicas—, la *commedia dell’arte*, los géneros menores de comedia que plantea el teatro barroco español, algunas comedias de Shakespeare y, por supuesto, el teatro mordaz y crítico de Moliere. Precisamente, Allardyce Nicoll, puntualiza al respecto:

Farce, then, came to mean simply a short humorous play. As, however, in a short play there is usually no time or opportunity for the broader display of carácter and of plot, farces came rapidly to deal only with exaggerated, and hence often imposible, comic incidents with frequent resort to mere horseplay (31).

Definitivamente, el drama y los género evolucionan, al mismo tiempo los discursos y las múltiples significaciones y lecturas, lo que aún reafirma la configuración del género fársico es lo “exaggerated” y lo “imposible” (31). Ahora bien, la forma de acceder al lenguaje y tono fársico-grotesco, donde se funden y confunden los tres elementos del drama es a través del diálogo; en él brota la esencia de todas las manifestaciones fársicas.

#### **2.4 El diálogo en *La hija de Rappaccini* como proceso fársico.**

La expresión del lenguaje en el género dramático, evidentemente se manifiesta en el diálogo. En *Principios de construcción dramática*, Edgar Ceballos enlista las principales funciones del diálogo dramático:

- a) Caracteriza al personaje que habla y también al que escucha
- b) Avanza la acción
- c) Es sintético y ágil
- d) Da color y transmite vida
- e) Comunica hechos e informaciones al espectador
- f) Establece relaciones de unos con otros caracteres
- g) Revela conflictos y estado emocional de los personajes
- h) Comenta la acción (225).



Partiendo de esta premisa, tenemos que enfocarnos, sobre todo, que en la farsa lo planteado por los seis géneros que le anteceden es transformado en su discurso y, por supuesto, el diálogo implicará fuerzas y significaciones distintas. Una de ellas es que, al interior del texto fársico, su historia, anécdota, carácter, cumplirá una congruencia, es decir, será en ese contexto ‘la realidad’, aunque para quien la presencie o lea resulte un choque de incongruencia, de exceso, que —en apariencia— no tiene ninguna relación con la realidad objetiva.

En este sentido, la función dramática se cumple, pero desde el ángulo de lo imposible, y es en este punto donde se encuentra la línea delgada, casi invisible —teórica y metodológica— entre los demás géneros y la farsa, lo que puede implicar confusiones al realizar el análisis de algún texto dramático, como ha sucedido con *La hija de Rappaccini*.

Si describiéramos el diálogo de *La hija de Rappaccini*, tal vez no encontraríamos una palabra o concepto exacto. Se clasifica, como vimos en el capítulo anterior, de poético, fusión del pensamiento occidental y oriental o continuo de la obra poética de Paz y sus “influencias” ideológicas y estéticas. Ya lo sugirió tajantemente Carballido: “el énfasis de Paz está en la magia, y desde la primera imagen de la obra hace sentir hacia donde dirige nuestra atención” (234).

Carballido, en la cita anterior, subraya dos ideas cruciales: “magia” e “imagen”. En este sentido, tenemos un texto que refleja y expresa, a través de sus diálogos, una atmósfera de magia, la cual se ve reflejada, al mismo tiempo, por una serie de imágenes, que conforman una imagen final. Al respecto, Virgilio Ariel Rivera menciona los elementos imposibles con los que se estructura la farsa; uno de ellos es “Lenguajes irreales: abstracciones, substracciones y metáforas conformando toda o gran parte de la obra” (195). María Elena Isibasi describe este aspecto del lenguaje fársico del drama paciano, inclinándose hacia lo erótico:

El lenguaje adquiera en *La hija de Rappaccini* otra dimensión. La obra de teatro es el resultado de la experiencia poética, experiencia equiparable a la erótica — encarnada aquí por Juan y Beatriz— y a la cósmica (que se relaciona con la naturaleza) representada aquí con la comparación entre Beatriz y el árbol que domina el jardín de Rappaccini (146).

Si revisamos la construcción del diálogo en *La hija de Rappaccini* encontramos lo siguiente: por un lado, la presencia de monólogos extensos y poéticos; diálogos, con parlamentos extensos, también con características de poema dialogado, en contraposición con otros diálogos que no cuentan con esta carga poética (en cuanto a imágenes, metáforas, abstracciones). Sin embargo, crean una atmósfera de magia que conduce inmediatamente al espectador o lector-espectador al terreno de lo imposible: donde humanos pierden su condición natural y adquieren otra a través de la magia o ciencia –Rappaccini, Beatriz- y cumple, dentro de lo imposible fársico, con otro de los elementos del género: “Conductas irreales como éstas en las que se rompen todos los márgenes de la capacidad y de la tolerancia individuales y sociales” (Rivera 195).

En el prólogo de *La hija de Rappaccini*, donde el Mensajero pronuncia su primer monólogo: imagen primera que nos inicia en la atmósfera mágica, es decir, se plantea el universo, dentro de lo imposible, que regirá en la historia.

Mi nombre no importa. Ni mi origen. En realidad no tengo nombre, ni sexo, ni edad, ni tierra. Hombre o mujer; niño o viejo; ayer o mañana; norte o sur; los dos géneros, los tres tiempos, las cuatro edades y los cuatro puntos cardinales convergen en mí y en mí se disuelven (Paz 31)

En esta primera parte del monólogo, a través del Mensajero, se propone una imagen confusa, irreal. Sin embargo, simboliza o representa la alegoría del destino. La farsa puede contener “Personajes símbolos alternando con personajes reales: la virtud, el pecado, la muerte, la desavenencia, la noche, la luz, los espíritus –ancestros o nonatos” (Rivera 194).

El Mensajero tiene una posición determinante en la historia y en el espectador o lector-espectador, quien tiene una conexión inmediata con él desde el plano visual (consciente), pero, y de una manera yuxtapuesta, su relación es a través del inconsciente, pues es y representa todo: “Mi alma es transparente: si os asomáis a ella, os hundiréis en una claridad fría y vertiginosa” (Paz 31) y a un tiempo, el vacío: “y en su fondo no

encontraréis nada que sea mío. Nada, excepto la imagen de vuestro deseo, que hasta entonces ignorabais” (*Ibid.*)

Es la síntesis y simbolización de lo que fue, pero también refleja este instante, ahora; y los instantes y tiempos venideros. Coloca al espectador o lector-espectador en una situación doble: es receptor, es decir observa la imagen de la acción, pero también se convierte en parte activa. El Mensajero —puente mediador—, en cada aparición que realiza lo adentra, lo toma y conduce, a través del plano inconsciente. Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, explica esta especie de ‘estado’ al que nos referimos:

El éxtasis del estado dionisiaco, con su aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia, contiene, en efecto, mientras dura, un elemento *letárgico*, en el que se sumergen todas las vivencias personales del pasado. Quedan, de este modo separados entre sí, por este abismo del olvido, el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca (80).

A partir de las palabras –monólogo-, el Mensajero crea una imagen y el espectador o lector-espectador crea —o recrea— así mismo, la imagen de la realidad, en torno a las situaciones planteadas en la historia. En este sentido, la reflexión de Chavarrri en torno a la figura del Mensajero, se acerca a la concepción fársica de lenguaje y tono; lo presente y percibe como una imagen irreal:

Su condición de premonizador del destino coloca al mensajero en una extraña situación en el contexto de la ficción: es su rúbrica, su contrapunto, el personaje que insistentemente nos recuerda que estamos presenciando una fábula [...] (509)

Ahora bien, si cotejamos la frase inicial de las cuatro intervenciones del Mensajero, veremos cómo entabla una relación simbólica con el espectador o lector-espectador: “Mi nombre no importa. Ni mi origen” (Paz 31). “Duerme, y mientras duerme batalla contra sí

mismo” (*Id.* 39). “Ajenos al mundo, se pasean entre las flores ambiguas y aspiran su vaho equívoco” (*Id.* 47). “Una tras otra se suceden las figuras: —el Juglar, el Ermitaño, la Dama— una tras otra aparecen y desaparecen, se juntan y separan” (*Id.* 55). Simbólicamente se dirige al espectador o lector-espectador a través de las cuatro frases mencionadas.

Es importante la función del Mensajero, de sus palabras e imágenes en el texto paciano, ya que establece, dentro de lo imposible —y paradójicamente en sus monólogos—, un diálogo con el espectador, pero no al nivel de narrador; su función no es simplemente narrar la historia, en este caso, es representar, simbolizar y desnudar, desde el inconsciente, la realidad individual y social; cuestionar su estancia en el mundo, en relación con el yo y el otro.

Regresando al prólogo, continúan sucediendo elementos simbólicos. Analizaremos el momento crucial cuando las cartas del Tarot son ‘echadas’ y describe la condición humana.

Y he aquí al centro de la danza, a la estrella fija: la reina nocturna, la dama infernal, la señora que rige el crecimiento de las plantas, el ritmo de la marea y los movimientos del cielo; la cazadora lunar, la pastora de los muertos en los valles subterráneos; la madre de las cosechas y los manantiales, que duerme la mitad del año y luego despierta ataviada de pulseras de agua, alternativamente dorada y oscura, en la mano derecha la espiga dorada de la resurrección (Paz 32).

Esta primera carta sugiere y revela el estado original, la naturaleza dadora de vida y muerte; pero el individuo, ciego, inmerso en distracciones se olvida de esa presencia y es capaz de alterar por miles de medios su curso natural y vital, aunque le advierte la dualidad que lo acecha como una sombra “dorada y oscura” (Paz 32) al mismo tiempo.

Continúa el mensajero y presenta dos cartas:

Y he aquí a sus enemigos: el Rey de este mundo, sentado en su trono de estiércol y dinero, el libro de las leyes y el código de la moral sobre las rodillas temblorosas, el

látigo al alcance de la mano —el Rey justiciero y virtuoso, que da al César lo que es del César y niega al Espíritu lo que es del Espíritu; y frente a él, el Ermitaño: adorador del triángulo y la esfera, docto en la escritura caldea e ignorante del lenguaje de la sangre, perdido en su laberinto de silogismos, prisionero de sí mismo. (32)

El rey y el Ermitaño las dos mitades, la dualidad humana; la luz y la oscuridad; el deseo que conlleva acciones inimaginables y pensamientos escondidos en lo más profundo de la conciencia del individuo, presente en su condición y naturaleza.

Y he aquí al Juglar, al adolescente; dormía, la cabeza reclinada sobre su propia infancia, pero ha oído el canto nocturno de la Dama y ha despertado; guiado por ese canto, marcha sobre el abismo con los ojos cerrados, balanceándose sobre la cuerda floja; marcha con seguridad y sus pasos lo conducen hacia mí, que no existo, en busca de su sueño; si desfallece, se despeñará (33).

El juglar simboliza, precisamente, la adolescencia: etapa de transición y saltos, resonancia constante en el devenir humano: “balanceándose en la cuerda floja” (33). Por supuesto, el diálogo tiene relación directa con la historia y la anécdota, pero estamos revisando cómo también plantea una simbolización extrema.

“Y aquí está la última carta: los Amantes. Son dos figuras, una color del día, otra color de noche. Son dos caminos. El amor es elección: ¿la muerte o la vida?” (33), el yo en su entera complejidad y misterio: cuerpo y alma; elecciones constantes. El amor, símbolo universal de la plenitud del ser en el otro, representa la dualidad indiscutible: somos el otro, nuestro origen está en el otro; dos fuerzas que habitan en el individuo en lucha constante: muerte-vida=elecciones.

Mediante este primer encuentro o imagen, el lenguaje del Mensajero delimita la atmósfera de la trama y en un discurso simbólico, sus palabras están impregnadas de una dualidad: pone de manifiesto el destino de los personajes y guía al espectador o lector-

espectador hacia el rumbo de la historia. Del mismo modo, le habla al oído al espectador o lector-espectador y, en una carga poderosa de símbolos, le ‘echa’ las cartas y lo confronta ante su naturaleza y el destino de su condición humana.

Un último diálogo que revisaremos, a propósito del lenguaje fársico-simbólico, se encuentra en la escena III y es del doctor Rappaccini con su hija Beatriz:

Hace un instante me decía: lo que para unos es vida, para otros es muerte. Sólo vemos la mitad de la esfera. Pero la esfera está hecha de muerte y vida. Si acertase con la medida y proporción justas, infundiría porciones de vida en la muerte [...]  
(36)

Sin duda, algo subyacente en el terreno de lo imposible, de lo ético y moralmente aceptable lo sostiene el doctor Rappaccini “infundir vida en la muerte”, es decir, traspasar los límites de la “esfera”, el equilibrio, y tentar la naturaleza humana —pensemos también en el doctor Fausto—, ansiedad y deseo irrefrenable de obtener el poder del conocimiento, de la vida y la muerte, aunque ello signifique romper con el equilibrio vital —la esfera—.

Ahora bien, para finalizar nuestra reflexión sobre el lenguaje fársico y cómo funciona en el drama, repasemos otro aspecto importante del lenguaje dramático: la estructura. Es decir, cómo está narrado el texto dramático en sus escenas nos explica y expresa su género, atmósfera, simbolización y significación. Es un aspecto que, literalmente no dice nada, sin embargo, forma parte del lenguaje del texto; el discurso fársico propone una ruptura con el lenguaje dramático mismo. Al observar lo que sucede dentro de su estructura —distribución y composición de las escenas—, descubriremos un esquema: dentro-fuera-dentro. Expliquemos este proceso. Dentro, al interior, cómo funciona el mecanismo de la historia y la trama; posteriormente, cómo llega la imagen al espectador o lector-espectador —fuera—, para, en el caso de la farsa, “repetir” el proceso —dentro—, al interior del inconsciente, procesado simbólicamente.

De esta manera, revisemos cómo está contada dramáticamente la historia de *La hija de Rappaccini*, sin acudir al tópico comparativo con la versión de Hawthorne. El texto dramático se compone de un prólogo, nueve escenas y un epílogo.

- Prólogo: monólogo del Mensajero. “Echa las cartas” y propone el planteamiento del conflicto: dos amantes en medio de la elección vida/muerte.
- Escena I: conocemos a Juan: ¿quién es? ¿de dónde viene? ¿a qué viene? De Nápoles y a estudiar jurisprudencia. Comparte escena con Isabel, quien funciona como portavoz y portadora, es decir, proporciona algo de información sobre Rappaccini y el jardín.
- Escena II: Juan tiene por primera vez contacto visual con el doctor Rappaccini. Entra Isabel, portadora, le otorga un ramo de rosas.
- Escena III: Rappaccini y Beatriz en el jardín. Conocemos su condición terrenal-sobrenatural; humana-inmortal; niña-mujer: primer encuentro con Juan, quien le da las rosas.
- Escena IV: monólogo del mensajero. Habla, a través de sueños, con Juan. Los venenos ya entran en la sangre de Juan e inicia su transformación.
- Escena V: Juan y Babilioni, amigo de su padre. Éste previene a Juan la ciencia oscura de Rappaccini, el cual aparece en el jardín y los observa.
- Escena VI: Segundo encuentro de Beatriz y Juan. Revelación del amor. Interrumpe Rappaccini al final de la escena.
- Escena VII: monólogo del mensajero, el cual sugiere, a partir del amor naciente de los jóvenes, su posible futuro. Beatriz y Juan danzan al ritmo de las palabras del mensajero, sin tocarse.
- Escena VIII: Juan y Baglioni. Revelación: Juan toma conciencia de Beatriz, su condición, el jardín y su padre Rappaccini, a partir de los argumentos de Baglioni y de su propia transformación: su aliento marchita las rosas. El doctor Babilioni le entrega un antídoto, capaz de revertir el veneno.
- Escena IX: Isabel, portadora: rosas, ahora por petición de Juan. Enfrentamiento de Juan y Beatriz. Transición de Beatriz, a través de una muerte fásica.
- Epílogo: monólogo del mensajero. Repasa la sucesión de las cartas del Tarot, pero cambian el orden planteado en el prólogo. Y vaticina una sucesión de tiempos en espiral: infinito.

El describir la narración dramática de la historia, establece un panorama más claro, en cuanto acciones, evolución de la trama y de los personajes. Así mismo, este paisaje

estructural marcará la ruta para el análisis central del siguiente capítulo que enfocará la mira en dos conceptos básicos para la construcción dramática: anécdota y carácter, en este caso, enfocados hacia el género fársico.

En conclusión, *La hija de Rappaccini* cumple, en el aspecto del lenguaje, con el proceso de simbolización, es decir, el lenguaje realiza la función simbólica y significativa que aísla o aleja al espectador o lector-espectador de la realidad y lo transporta hacia lo más profundo del inconsciente, donde se encuentran instintos, anhelos e incluso acciones reprimidas. El lenguaje trastoca, pues, a través de la metáfora, la transformación de la realidad en complicidad con la palabra.

Otro aspecto importante que se concluye en este capítulo, en cuanto al tono grotesco que posee la farsa, es que podemos caer en el error de encasillarlo en algo horrible o bien, hilarante, cómicamente exagerado y no es así; una farsa no únicamente propone eso, ni por supuesto el tono grotesco; éste implica, sí, una exageración de la realidad, expresada a partir del tono, lo cual se verá invocado en el tratamiento que se le otorgue a cada anécdota, material que discutiremos en el siguiente capítulo. Ahora bien, se dejó descrita la trayectoria anecdótica del texto, de lo cual resultó que, amén de un análisis más profundo, la observación de varias rupturas de espacio y tiempo, detalle que puede llevarnos hacia una reconsideración del concepto ‘anécdota’, en el sentido realista –tragedia- y acercarnos hacia el punto donde se efectúa el giro fársico en *La hija de Rappaccini*.



### III Anécdota y acción fársica en *La hija de Rappaccini*.

El ritmo no es medida:  
es visión del mundo.  
Octavio Paz.

Esta tercera parte del trabajo ofrece la posibilidad de revisar el segundo de los tres elementos estructurales del drama: anécdota, cuya presencia se ve claramente transformada por el género fársico. Partiendo de ello, se analizará la estructura anecdótico-accional de *La hija de Rappaccini* para así establecer cómo es que se manifiesta el proceso de simbolización fársico, tomando en consideración personajes y escenas clave, desde la perspectiva de lo imposible o fantástico, características que proponemos presentes en el texto.

Así mismo, se destacarán puntos sobresalientes en los estudios revisados que coinciden en la presencia de la magia, alegoría y fantasía, propias de la farsa. En resumen, el capítulo se enfocará en demostrar, a través de estos elementos estructurales y estéticos, el tratamiento fársico que posee la anécdota del texto; las acciones de los personajes dentro de esa atmósfera, y su transformación fársica.

### 3.1 Anécdota.

El capítulo anterior concluyó estableciendo, de una manera escueta y general, la trama o argumento por escenas de *La hija de Rappaccini*. En este capítulo retomaremos ese esquema y partiremos de él para establecer el funcionamiento de la trayectoria en este texto dramático y la dirección fársica que en él se advierte.

En principio, nos centraremos a analizar el concepto de anécdota y su función en el movimiento dramático. Cualquier texto literario refleja, según su género, acciones; esto es, los personajes realizan acciones, tienen cambios y la historia evoluciona. En el drama, sin embargo, son un elemento vital y significativo y percibimos su intensidad a través de la anécdota, tal como Aristóteles lo propuso, en virtud de la tragedia, que la teoría dramática ha considerado al drama en general, por supuesto con las particularidades correspondientes a cada género.

La imitación de la acción es la fábula, ya que llamo fábula al entramado de las cosas sucedidas; [...] La más importantes de estas partes es el entramado de los hechos, pues la tragedia no imita a los hombres, sino una acción, [...] La fábula es, pues, el principio y como el alma de la tragedia; [...] (Aristóteles 38, 39, 41)

Aristóteles en su *Poética* (1963), plantea la apertura hacia una metodología para el análisis dramático al desmenuzar las partes de la tragedia. Sin embargo, hay una cuestión que podemos ver en la cita anterior y merece la pena resaltar: en primer lugar, Aristóteles denomina a la anécdota fábula, es decir, la sucesión u orden de los hechos y acciones en un texto dramático; en este sentido, notamos que, en estrecha unión con la anécdota, están las acciones. Desde esta perspectiva, anécdota-acción figuran como un binomio inseparable que compaginan en perfecta armonía y complemento la naturaleza estructural y significativa del género dramático. Por lo tanto, la acción dramática implica:

[...] un movimiento contradictorio que puede ser descrito como de extensión y comprensión. Esto significa que una acción encarna toda una fuerza de voluntad como una necesidad de llevarla a cabo. [...] una acción representa una fuerza de voluntad por llevar a cabo algo; pero también encarna nuestra experiencia previa y nuestro concepto de probabilidad futura (Ceballos 118).

También Ceballos (1998) relaciona el término “historia” con el concepto aristotélico “fábula” (1963). Ocurre que este intercambio de términos e ideas, puede generar confusión al momento de analizar un texto dramático. En definitiva, el drama, por supuesto, surge de una historia, ya sea imaginativa o, como en el caso específico de *La hija de Rappaccini*, una adaptación de una ya existente, o basada en algún suceso histórico; sin embargo, y hay que resaltarlo tajantemente, es transformada dramáticamente en acción, y ésta posee unidad con la anécdota o fábula, que no es más que la historia compuesta o construida de tal manera, que cause cierto efecto en quien la lea o presencie, es decir, los niveles sintácticos y semánticos en la estructura que, a través de ellos, se llega a un espacio de significación del discurso textual. En este trabajo adoptaremos el término ‘anécdota’, basado en el concepto aristotélico “fábula”.

Bajo esta perspectiva, al finalizar el capítulo anterior hicimos un esbozo de la composición anecdótico-dramática de *La hija de Rappaccini*. En un primer vistazo, la construcción de la anécdota se encuentra trazada por cuatro momentos que serán determinantes en el crecimiento anecdótico y accional: éstos se localizan en el prólogo, las escenas IV y VII y el epílogo, que es justamente donde aparece el Mensajero, personaje, el cual retomaremos más adelante a profundidad, es una figura de suma importancia en la anécdota, pues marca la tensión de los personajes, previene las acciones de ellos y, en cada una de sus apariciones, el crecimiento de las mismas; además, mantiene una relación con el espectador, en una ruptura simbólica con la cuarta pared, es decir,

El drama logra objetivar como relaciones intersubjetivas toda la esfera de problemáticas de lo humano: su relación con lo divino, con lo extramundano, con el otro o consigo mismo deben ser puestas en el espacio de lo interpersonal, para que el sujeto, puesto a distancia de sí mismo, como principio ordenador, las pueda comprender y controlar (Viviescas 2005 448).

Al no ser parte de la historia (pero sí de la anécdota) propone un marcado distanciamiento entre él, los personajes y el espectador o lector-espectador y el conflicto planteado en el texto, recordándonos de esta manera el concepto brechtiano de distanciamiento, propio del drama contemporáneo.

Este aparente alejarse del momento actual del espectador, recurriendo al pasado; esta revisión de conceptos registrados con anterioridad ilustra ya un principio de distanciamiento que abren un mayor espacio al razonamiento, al convencimiento, al reconocimiento, a la identificación [...] (Rivera 1998 142)

Posteriormente, el mismo Rivera comenta que Bertolt Brecht, maestro y precursor de este recurso técnico recurre

[...] a todos los métodos utilizados en la historia del teatro, desde las máscaras, que alejan al espectador de todas las reacciones de menor importancia del personaje y lo reafirman sólo en la que lo define como partidario de un grupo, hasta los coros, cantados o declamados, que abren espacio entre una acción y otra, pasando por narradores, elementos de juicio y todo tipo de métodos modernos direccionales (142).

El mensajero realiza estas funciones en la anécdota; el lenguaje ‘poético’ manifestado en algunos diálogos: escenas de Beatriz y Juan, pareja protagonista y los

monólogos del mensajero, también marcan un distanciamiento; la figura alegorizada del mensajero “personaje hermafrodita vestido como las figuras del Tarot, pero sin copiar a ninguna en particular” (Paz 31), (plurifuncional) participa en la anécdota como narrador-coro; narrador-puente, presencia-ausencia, que dirige las acciones de los personajes en un efecto de alejamiento-acercamiento entre el espectador o lector-espectador y los personajes, sirviendo así como una especie de pivote. El proceso que implica el distanciamiento-acercamiento, lo percibe atinadamente Emilio Carballido en “Crónica de un estreno remoto”:

Algo en los procedimientos de la obra nos atrae a la mente el teatro Noh, o el drama tibetano, o más cercanamente, el de Yeats. Pues hay también el uso de la pantomima, planteada primero en forma realista, como para establecer el recurso, y desarrollada luego con gran habilidad y a un nivel de muy mañosa y apta artesanía dramática (Carballido 235).

Revisemos las frases que cierran cada uno de sus monólogos para ilustrar que, a través del distanciamiento, se opera un acercamiento con el lector, el lector-espectador, con respecto a los personajes y la anécdota-acción, es decir, el mensajero cierra y abre, a través de la anécdota, las acciones, en complicidad constante y ambigua con el espectador o lector-espectador:

Son dos figuras, una color del día, otra color de la noche. Son dos caminos. El amor es elección: ¿la muerte o la vida? [...] Bebe sin miedo, duerme, navega, déjate conducir por el río de ojos cerrados. La mañana nace de tu costado. [...] Ni un beso ni una caricia. Sólo los ojos devoran a los ojos, en un combate que es un abrazo. Envuelta por las miradas de él ella es una torre de fuego y de deseo. Si la tocase, se incendiaría. [...] Porque ayer y mañana no existen: todo es hoy, todo está aquí, presente. Lo que pasó, está pasando todavía (33, 40, 48, 56).

Observando cada uno de los ‘pies’ en los monólogos del mensajero, notamos la presencia de un avance o apertura hacia la escena o acción siguiente que determina un crescendo en la anécdota. Sin embargo, tenemos que tomar en cuenta que cada texto dramático en su género y en sí mismo, cumple una trayectoria autónoma.

Ahora bien, para analizar el binomio anécdota-acciones en la obra que compete nuestro estudio, no está de más considerar varios aspectos que compaginarán el análisis. En primera instancia, dejaremos en claro la función de la anécdota y las acciones en la praxis dramática. Se comentaba al principio del capítulo que, según los conceptos aristotélicos, la anécdota o fábula equivale a la ordenación de los sucesos y acciones (1963); al mismo tiempo, la acción “es la sangre del drama y se divide en dos partes: decisión de actuar y la acción en sí misma” (Ceballos 116).

En este sentido, al ser el drama un género de movimiento, cambio y choque de fuerzas sociales e individuales (*cf.* Alatorre 15) y al ser el dramaturgo “antes artista de fábulas que buen artesano de versos” (Aristóteles 48), es decir, narrador de acciones, y el drama un conjunto de hechos significativos donde, a través del diálogo —lenguaje— se ve expuesta la condición humana, teniendo a los caracteres o personajes como figuras que codifican las fuerzas individuales y sociales, el tratamiento de la anécdota y la acción, es decir, la narración dramática, son fundamentales para conocer el género, además

[...] nos procura la experiencia de la vida real, nos traslada a situaciones que nuestra experiencia personal no nos permite aprehender ni tal vez nos dejará conocer jamás, las vivencias de las personas a las que representa, y merced a la parte que captamos de lo que a ellas les ocurre, logramos ser capaces de comprender con mayor profundidad lo que sucede con nosotros mismos (Hegel 41).

Ante todo esto, nos enfrentamos a un discurso accional, es decir, realizar el análisis de un texto dramático lleva consigo la presencia del elemento representativo-espectacular por un lado, sin embargo, el espectáculo como tal implica —insistimos— un discurso y, por ende, una significación autónoma, esto es, una metodología, que conlleva variantes entre

quién dirigió la obra; quién la actuó; la época, incluso el lugar de la representación y los recursos de producción; el público, en fin, varios aspectos que marcan una línea, en el caso del drama, delgadísima y fácilmente confundible, al respecto, Fernando del Toro en “Texto, texto dramático, texto espectacular” afirma que

[...] la problemática, o si se quiere, el origen de la disputa entre practicantes del teatro o teatristas y críticos o teóricos teatrales, reside en una confusión con respecto al *objeto* teatral y a la *práctica* de ese objeto asumida por dos formas diferentes de abordar el objeto (1987 101).

A continuación, se dedica a definir puntualmente las diferencias y resalta enfáticamente las perspectivas de estudio de cada uno, el textual y el representativo-espectacular:

El objeto teatral, si entendemos por éste un tipo de práctica significativa, se plantea diferentemente para un director de teatro (y sus asociados: comediantes, decoradores, escenógrafos, diseñadores, etc.), que para el crítico teatral y el semiólogo. En el primer caso, el *texto dramático*, cuando lo hay, es un objeto casi plástico, el cual el director modela, adapta, adopta, cambia: diríamos que se trata de un trabajo de escultor. La tarea es dar forma, resolver problemas de espacialización, de concretización del sentido, de proxémica y kinésica, problemas de la *relación teatral*, problemas ideológicos, etc., esto es, todo lo que tiene que ver con la práctica escénica. En el segundo caso, se trata del texto dramático como objeto de estudio *literario*, cuya función es explicar aspectos históricos, interpretar el texto de diversas maneras, incluso establecer su estructura y elementos formales diversos. Finalmente, la tarea del semiólogo teatral reside fundamentalmente en describir el proceso de producción de sentido, en la explicación de cómo se dice algo en el teatro, esto es, tanto en el texto dramático como en el texto espectacular (101, 102).

Empero, Aristóteles consciente de esta condición, determina: “La escenografía, aunque por naturaleza tiende a seducir al público, es lo más extraño al arte y lo menos propio de la poética, pues la fuerza de la tragedia subsiste sin lucha ni actores” (Aristóteles 42), por otro lado, propone que “para la puesta en escena es más importante el arte de los escenógrafos que el de los poetas” (*Ibid*). Como pudimos ver, Aristóteles marca una diferencia clara y definitiva entre el texto dramático, al referirse a él como “la poética” y la representación-espectáculo, como “la puesta en escena”. Así como Rodolfo Usigli en *Itinerario del autor dramático*, parece estar consciente y tener muy clara la distinción de ambas dimensiones:

Todo lo que pasa en el teatro necesita ser objetivado, adquirir una tercera dimensión, aun cuando se trate de una idea filosófica o de cualquiera otra abstracción mental. La objetivación clara y el movimiento preciso son los únicos elementos que dan vitalidad y respiración a una obra (29).

Esta línea —u “objetivación”, en palabras de Usigi— casi invisible —“tercera dimensión”—, es precisamente la que define el enfoque teórico-metodológico —y significativo— del análisis del género dramático a partir de su condición representativo-espectacular y un análisis del texto como producto literario, es decir, desde la perspectiva del discurso escrito y no visual, que es muy distinto.

Ciertamente, estamos claros y de acuerdo, que el texto dramático en sí mismo posee movimiento a través de la evolución de la anécdota y las acciones, por tanto, es un producto espectacular en potencia, que lo veremos nítidamente expresado en ellas —las acciones y la anécdota— y las acotaciones, lo que generará la posibilidad de una significación espectacular.

En este sentido, el binomio anécdota-acciones representa el índice adecuado para abordar, a partir de la palabra y la estructura (nivel sintáctico y semántico), el análisis del texto dramático. Ambos elementos permiten el acceso a significaciones del texto,



considerando también, su naturaleza representativa-espectacular —inherente a él— y, por supuesto, su género dramático.

### **3.2 *La hija de Rappaccini*: concepción anecdótico-accional.**

Para ejemplificar lo planteado en el punto anterior, retomemos nuevamente el esquema anecdótico que propusimos —aún en obra negra—, al final del segundo capítulo, de *La hija de Rappaccini*. En primera instancia, es justo precisar la condición de género que se ha establecido para el texto: farsa. Observar y analizar la anécdota y las acciones proporciona elementos teórico-metodológicos que permiten una forma más clara y contundente de vislumbrar los elementos fársicos del texto, pues precisamente, es el género lo que determina la trayectoria anecdótico-accional o viceversa.

Con base en esto, se ha enfatizado desde el capítulo anterior que la ordenación de los sucesos y acciones, “fábula” (Aristóteles 1963) o anécdota, implica un discurso radicalmente distinto para los géneros realistas, no realistas y, desde luego, la farsa; lo cual impactará indudablemente al discurso representativo-espectacular, en cuanto a efectos estéticos, ideológicos y emocionales, direccionados y configurados de manera distinta (en cuanto a ambos discursos, escrito y representativo-espectacular).

En el caso particular de la farsa, tenemos que pensar forzosamente en una anécdota y acciones que navegan en el terreno de lo imposible y por lo mismo, nos encontraremos con personajes o figuras alegóricas (sobrenaturales o irreales), alternando con personajes que pueden visualizarse o ubicarse en las leyes ‘naturales’ que rigen la realidad objetiva. Las primeras irrumpen en las segundas, causando en el espectador o lector-espectador, y/o el resto (o alguno) de los personajes una vacilación entre explicar dichos sucesos con las leyes naturales y/o sobrenaturales.

En una segunda línea anecdótica, tenemos personajes o figuras alegóricas en una anécdota-acción sobrenatural (irreal) abriendo en el espectador o lector-espectador la opción de vacilar entre la explicación natural o sobrenatural, línea delgada, discutida y confundida de lo fantástico, tal como lo explica Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* (1981), y que el drama expone a través del género fársico. La diferencia se avista en el nivel sintáctico-narrativo vs dialogado, lo cual, por supuesto, expone a simple vista la condición representativo-espectacular de este género literario. De tal forma que,

El mundo fantástico admite la ubicuidad espacial o la reversibilidad temporal; el desconocimiento de las leyes de la física, la química o la genética; la posibilidad de pensar un psiquismo que supere aquella “barrera infranqueable” de los yo individuales [...] El mundo fantástico abre un campo de indefinidas posibilidades (Noel 145).

Es importante destacar, en cuanto a la pista teórica que planteamos en torno a la farsa —lo fantástico— que, en los orígenes y evolución de este género, se le adjudica una línea muy estrecha con “una de las corrientes dramáticas más importantes de la historia, al teatro francés de la posguerra” (Rivera 192), denominado ‘teatro del absurdo’; aunque a Rivera le parece “inapropiado” (*Ibid.*) conectar la farsa con el absurdo porque, considera que “La farsa no es absurda ni inverosímil, simplemente no es aparente ni convencional (*Ibid.*), por su lado, Rafael Núñez Ramos en “El teatro del absurdo como subgénero dramático”, señala que

[...] el teatro del Absurdo es, ante todo, un género anti-convencional y anti-tradicional, que se plantea de entrada la subversión de las categorías dramáticas aristotélicas; subversión que, por otra parte, no significa destrucción y sustitución de esas categorías por otras, pero sí una transformación radical de la forma de concebirlas (1981 632).

En este sentido, podemos resaltar que, efectivamente, coincide con el proceso de transformación y sustitución hacia la simbolización, que plantea el género fársico; además de la ruptura de “las categorías dramáticas” que menciona Rafael Núñez —lenguaje, anécdota, carácter—. Ahora bien, Gerard Torres Rabassa en “‘Otra manera de mirar’. Género fantástico y literatura del absurdo: hacia una impugnación del orden de lo real”, nos propone, en cuanto al nexo que hemos encontrado de la farsa con el absurdo y lo fantástico, un panorama más claro:

Absurdo y fantástico comparten su subversiva apertura del orden de lo real, su erosión de la idea tradicional de la realidad, su problematización del orden establecido. Tematizan la falibilidad de la razón y plantean la pregunta sobre la validez de las categorías tradicionales que el sujeto empuñaba para descifrar el mundo. Interrogan, incluso, al mundo mismo sobre su validez, pero sin proponer jamás otra lógica, sin elaborar otro discurso pleno, sin vislumbrar otro orden coherente; abogan por detenerse en el umbral, señalan crisis, dibujan un interrogante, instauran la duda (189).

Atendiendo a esto, y para finalizar este paréntesis necesario y fundamental, mencionaremos un dato sobresaliente, en cuanto al absurdo y la farsa: Armando Partida en *La vanguardia teatral en México* (2000), menciona la presencia e influencia, positiva en los artistas y de difícil recepción para el público, del género —o subgénero— del absurdo en nuestro país, a través de autores icónicos como Samuel Beckett y Eugene Ionesco. Partida informa que Beckett, promovido incansablemente por Salvador Novo y Ionesco por Octavio Paz, precisamente en el segundo programa de Poesía en voz alta donde, además de *La hija de Rappaccini*, se presentaron tres dramas más del teatro del absurdo, incluyendo una de Ionesco, “quien las trajera a nuestro país, a su regreso de Francia” (61).

Aclarado lo anterior y con base en ello, si atendemos la anécdota y acciones de *La hija de Rappaccini*, podemos detectar varios elementos que la dirigen hacia el rumbo fársico; incluso en los artículos revisados, los autores también perciben estos aspectos. Dauster por ejemplo, menciona, a propósito de la función del Mensajero:

[...] establecer el clima de fantasía, tal que la superficie, la aparente realidad, se haga transparente, y vemos así lo verdadero real: la vida de ensueño, de dos jóvenes al borde del instante puestos a escoger su realidad (Dauster 63).

Por su lado, Carballido afirma que

[...] el Mensajero marca la ruta de la obra: figura andrógina, salida del Tarot, desde su aparición da paso a varios niveles de realidad, o más bien nos coloca en el punto donde se entrecruzan diversas realidades (235).

Continuando con el entorno de reflexión sobre la presencia de elementos irreales, simbólicos, fantásticos en la anécdota accional de *La hija de Rappaccini*, que apuntan hacia una dirección discursiva fársica, Raúl Chavarrí opta por retomar el asunto mágico que flota sobre la atmósfera del drama paciano, planteando la idea de inversión, es decir, la magia presente y transformada (invertida) en una imagen de cotidianización:

La idea de que el hombre contemporáneo recurre a las viejas magias, a las ideas de religiones olvidadas y al arcano del Tarot, buscando cómo mitigar su angustia, su zozobra y su incertidumbre ante un porvenir siempre inmediato, siempre cambiante y totalmente desconocido, era el eje central de esta aventura del pensamiento, de las poéticas y de las imágenes. Envidiemos a las personas afortunadas que en 1956, en el teatro de “El Caballito”, tuvieron la fortuna de asistir a este despliegue de fantasías, de mitos, de símbolos y poéticas (521).

En el caso de Irma González Pelayo, se inclina al espacio mítico del jardín, como una expresión, a través del lenguaje, del clima irreal que impera en el drama:

[...] el argumento proporciona al autor una multiplicidad de símbolos que, articulados con el lenguaje poético del drama, van construyendo el mito. Juan y Beatriz son Adán y Eva en un paraíso trastocado: el jardín de Rappaccini; y éste es como un espurio dios que conjunta en su ser el poder de la creación y la destrucción (125).

Continuando con la cosmovisión del jardín mitificado, María Elena Isibasi propone la estructura de espacio cerrado, individual, donde en éste se gesta y desarrolla un tiempo único:

Este es el espacio interior, encerrado, en el que se encuentra el mundo atemporal, mítico. El tiempo que riega a la realidad no tiene cabida en el universo que ha creado el doctor Rappaccini. En él, el árbol, las plantas y su hija son inmortales porque desde la perspectiva del exterior ya están muertos (148).

Nos detendremos en la cita de Isibasi y enfatizaremos la frase “desde la perspectiva del exterior ya están muertos”, es decir, anteriormente afirmábamos el efecto entre la oscilación de lo natural y sobrenatural que genera la experiencia fantástica (Todorov 1981) y que la farsa apuesta a su terreno de imposibilidad; además, el efecto entre lo que el espectador o lector-espectador percibe o ve en el discurso fársico-imposible que, indiscutiblemente arroja una toma de conciencia que se arraiga desde lo más profundo de la psique humana que, a partir de estos elementos estéticos-discursivos (pensando también en la estilística y la pragmática) y significativos, llegan al individuo de manera irrevocablemente directa, aunque el planteamiento (imposible, irreal) evoque una forma, aparentemente, intangible y lejos de la realidad cotidiana.

En este sentido, es pertinente coronar en el marco de la anécdota-accional fársica lo puntualizado por Alberto Blasi, quien considera tanto al espectador (representación-espectáculo) como al lector (texto):

El espectador familiarizado con las operaciones del Tarot creará estar en presencia de alguna de las dieciséis figuras, quizá alguno de los cuatro pajes, que ya en el método céltico, ya en el árbol de la vida, pueden representar al sujeto de la lectura y cuya selección por el lector da punto de partida al proceso de adivinación (525).

En cuanto a la transformación de la anécdota y acciones de *La hija de Rappaccini*, Sterne hace una interesante anotación, partiendo justamente de la diferencia entre la versión de Hawthorne y la de Paz:

[...] the difference between Hawthorne's and Paz's major symbols reflects the dissimilarity of the writers' preoccupations. Hawthorne is particularly concerned to contrast the heavenly purity of water with the earthly impurity of the poisonous shrub; Paz, to oppose the idea of the "other Shore", where mortal contradictions are resolved, to that of the "mirror" —a symbol of the imprisoned self (236, 237).

Desde esta perspectiva, podemos notar que la transformación anecdótica en *La hija de Rappaccini* se hace tangible, no sólo en tanto a la versión de Hawthorne, sino al sentido mágico, fantástico e irreal de la farsa. Incluyendo también el distanciamiento-acercamiento, es decir, amén que el espectador o lector-espectador se encuentre familiarizado con la lectura y cartas del Tarot o la botánica o la medicina, el efecto de adivinación y magia — irrealidad— es factible a sus ojos, ya que el mensajero se encarga, a través del diálogo que entabla con él, de plantear bajo la perspectiva anecdótica-accional, el escenario de un discurso fársico, gestado en el terreno de lo imposible.

De tal manera que, tenemos por un lado personajes humanos: Rappaccini, Beatriz, Juan, Baglioni e Isabel, en una anécdota ubicada en el terreno de lo imposible, lo fantástico. Así que, un hombre —Rappaccini— crea un jardín venenoso con la capacidad de infundir inmortalidad a quien tenga contacto con él; sin embargo, este planteamiento alterna con la

posible explicación bajo leyes naturales, es decir, lo imposible-posible o también lo posible-imposible: un científico, utilizando sus conocimientos de botánica, crea un antídoto venenoso. Incluso el doctor Baglioni, colega del doctor Rappaccini lo propone claramente en la escena V:

Poco a poco, joven impetuoso. Rappaccini ama la ciencia, sí; sólo que la violencia misma de ese amor –o alguna monstruosa insensibilidad moral: no lo sé- ha ensombrecido su alma. Para él los hombres son instrumentos, ocasiones para experiencias dudosas y, debo decirlo, casi siempre desdichadas (Paz 41).

Esta alternancia logra justamente plantar al espectador o lector-espectador la semilla de duda a partir de una anécdota y acciones imposibles y éstas empatan con una atmósfera que cumple con las mismas características. Los personajes también se cuestionan; inmersos en esa atmósfera imposible, fantástica, sus acciones van a compaginar y obedecer a esa circunstancia sobrenatural, creando así el discurso fársico. En este sentido, Rafael Núñez cita a Ionesco, donde define la propuesta anecdótico-accional del teatro del absurdo, la cual categoriza al género fársico:

Una obra de teatro, dice Ionesco, es una construcción constituida por una serie de estados de conciencia, o de situaciones, que se intensifican, se densifican, luego se enlazan, sea para desenlazarse, sea para acabar en una fusión insostenible (ctd en Núñez 633).

Lo anterior, empatan con la idea de anécdota y acción que vislumbra este trabajo. Retomemos lo planteado al final de capítulo II: la narración por escenas de la anécdota de *La hija de Rappaccini* y atendamos a detalle lo que expone Rafael Núñez, respecto al fenómeno anecdótico-accional en el teatro del absurdo:

La categoría más abarcativa, más general, sigue siendo la acción, pero no como desarrollo de un impulso lógico, sino como progresión (evolución o simplemente movimiento) que el Teatro del Absurdo se produce, entre otras de las siguientes maneras: 1.- Transformación repentina del personaje [...] 2.- Intensificación progresiva de la situación inicial [...] 3.- Inversión del principio de causalidad. Las causas producen efectos contrarios a los que cabría esperar [...] 4.- Énfasis rítmico y/o emocional: para crear una impresión de desenlace, para producir la ilusión de que la acción avanza, evoluciona, Ionesco, particularmente, acelera de pronto el ritmo y/o aumenta la tensión emotiva. (633, 634).

En el transcurso se irán revisando estos cuatro puntos planteados por Rafael Núñez y cómo se manifiestan en el texto paciano. Pero, de acuerdo con lo analizado, evoquemos el tercero de ellos: “inversión del principio de causalidad” y podremos captar lo que anteriormente acotamos en la cita de Isibasi: los personajes cotidianizan lo imposible, se adaptan, lo hacen suyo, lo asumen como algo natural y es esto justamente lo que genera lo fársico-fantástico en *La hija de Rappaccini*; esto es, una anécdota fársica, que se desenvuelve en el terreno de lo imposible, donde los personajes absorben, a través de la cotidianeidad, los elementos sobrenaturales. En este sentido, revisemos algunas acciones de los personajes. La escena III ofrece un diálogo que Beatriz entabla con su padre, el doctor Rappaccini:

Rappaccini.- Mira cómo se ha puesto nuestro árbol. Cada vez más alto y garrido. Y se ha cubierto de frutos.

Beatriz.- (*Frente al árbol.*) ¡Qué hermoso, qué guapo! Cómo has crecido, hermano. (*Lo abraza y apoya la mejilla sobre el tronco.*) No hablas, pero respondes a tu manera; tu savia corre más aprisa. (*A su padre.*) Lo oigo latir, como si estuviera vivo.

Rappaccini.- Está vivo (36).



En este caso, Beatriz y el mismo Rappaccini asumen su naturaleza y entorno como cotidiano, natural, a través del árbol: “Está vivo” (aunque no lo sea); pero también lo cuestiona en la escena citada anteriormente (III): “a veces me gustaría tener una rosa y olerla; adornarme el pelo con jazmines; o deshojar una margarita, sin que sus pétalos se incendiasen en mis manos” (37). Y Rappaccini la regresa definitivamente a ‘su realidad’: “Basta, basta. No se puede tener todo. Y nuestras plantas son mejores. Sus formas imprevistas tienen la hermosura de las visiones de la fiebre” (*Ibid*). Vemos presente “el principio de causalidad”, es decir, Beatriz está en oscilación contraria y constante entre su “naturaleza” y La naturaleza, esto es, está consciente de lo que es y, a un tiempo, de lo que no es.

En el caso de Juan se da a la inversa, es decir, él llega extraño, intruso a ese espacio, pero el poder de los venenos existentes en el jardín y directamente en la propia Beatriz, de quien se enamora inevitable y fatalmente, lo hace integrarse a esa cotidianeidad mágica e imposible, así pues, surge en él una “transformación repentina”. En la escena IV (‘curiosamente’ la escena subsecuente a lo analizado en los párrafos anteriores), es el final de uno de los monólogos del mensajero:

¡Olas de tiempos contra tu alma! Rema contra ellas, rema hacia atrás, remonta la corriente, cierra los ojos, desciende hasta la semilla. Alguien ha cerrado tus párpados. La prisión transparente se derrumba, los muros de cristal yacen a tus pies, convertidos en un remanso de agua pacífica. Bebe sin miedo, duerme, navega, déjate conducir por el río de ojos cerrado. La mañana nace de tu costado. (*Durante esta escena, Juan mima las palabras del Mensajero.*) (40).

El espacio onírico es el recurso dramático anecdótico que Paz utiliza para fundir y confundir a Juan en el terreno fársico de lo imposible; al mismo tiempo, recurre a su personaje-figura el Mensajero, quien lo conduce hacia él, y en *La hija de Rappaccini* simboliza el acceso a otro nivel, en este caso, descenso hacia un espacio de transformación, espacio mágico, que podríamos interpretar como el Hades, el inframundo, el infierno —

amén de creencias filosóficas y religiosas—, la imagen confiere la idea de cambio de estado, naturaleza o dimensión, a través de “la transformación repentina del personaje”, con la fuerza simbólica del descenso hacia lo imposible; lo fantástico que, desde el balcón —la realidad—, vista también desde la perspectiva del espectador o lector-espectador, el personaje —y ellos mismos— realizan la acción de mirar hacia abajo, hacia el jardín, al árbol y, posteriormente, realizar el ‘viaje’ en una acción física de descenso.

Paz confiere una sensación visual al espectador y lector-espectador a través de una imagen radial: el árbol como centro del círculo, es decir, punto de origen; todo emerge de él y retorna a él, desde cualquier punto del universo “En el centro se levanta un árbol fantástico” (31), en este caso un universo-espacio-circular, donde se desenvuelve la acción dramática y la oscilación imposible-posible; posible-imposible; realidad-fantasía; el árbol —fantástico— es detonante visual, simbólica, significativa y discursivamente, del ambiente farsico-fantástico, como se precisa en la acotación que describe múltiples acciones, tales, culminan en una acción que define el inicio y desenlace de la escena VI y, al mismo tiempo, un avance en la anécdota, ya que la escena determina el destino de los protagonistas:

(Juan se queda pensativo; con un gesto desecha las malas ideas; se asoma al balcón; se retira; se pasea; vuelve al balcón; decidido, da un salto y cae en el jardín. Examina con curiosidad y desconfianza las plantas. Todos sus movimientos son de un intruso, y, al mismo tiempo, de un hombre que esquivo peligros invisibles. Se inclina sobre una flor. En ese momento, a su espalda, aparece Beatriz.) (43).

Aunque vacila, Juan decide dar el salto mortal y penetrar los perfumes embriagantemente letales que despiden el jardín; pero es Beatriz, mezcla de aromas magia-veneno-carne, quien lo atrae inevitablemente:

No, no es el jardín. Al verla, entre tanta planta desconocida, la reconoció; era la vida, familiar como una flor y, no obstante, remota. La vida brotando entre las rocas de

un desierto, con la misma sencillez con que la primavera nos sorprende cada año. Todo mi ser empezó a cubrirse de hojas verdes. Mi cabeza, en lugar de ser esta triste máquina que produce confusos pensamientos, se convirtió en un lago ocupado sólo en reflejar los cambios del cielo y la salud de la tierra. Desde entonces no pienso: reflejo. Abra los ojos o los cierre, no veo otra cosa que su imagen (44).

Y ella, consciente de su condición, la cual asume como algo ‘natural’, acepta la irrupción del intruso, en quien percibe también un nuevo ‘aroma’, distinto, pero atractivo y confuso al mismo tiempo:

Ignoro las costumbres del mundo; he vivido sola desde niña y no sé qué responder. Tampoco sé mentir. Y aunque lo supiera, no mentiría nunca. Sus palabras me han confundido, pero no me han sorprendido. Las esperaba, sabía que tendría que decírmelas... hoy o mañana (44).

### **3.3 La alegoría como artificio fársico en *La hija de Rappaccini*.**

Anteriormente se planteó la discusión de los elementos que conforman la anécdota y acción fársica, partiendo del material imposible y cómo éste se manifiesta en *La hija de Rappaccini*. En este punto, continuaremos desmenuzando la trayectoria anecdótico-accional de la farsa en el texto en cuestión, pero centrando el análisis en los dos esquemas básicos de la trayectoria fársica: desnudez, es decir, “desnudar la realidad para encontrarle sustancialidad” (Rivera 193) y revestimiento, que propone “revestir la realidad con el fin de

proponerla ideal” (*Ibid*). Al mismo tiempo, tomando en consideración la función que cumple la alegoría como artificio en la construcción anecdótico-accional del texto.

Bajo estos parámetros, es preciso aclarar que los elementos mencionados en el párrafo anterior, son

[...] los que producen la mutación del género común (tragedia, comedia, melodrama, etc.) al género fársico (tragedia fársica, comedia fársica, melodrama fársico, etc.) porque es con éstos con los que se produce la sustitución de la realidad (Rivera 194).

Desde esta perspectiva, se percata que la farsa, como género, posee complejidad en su naturaleza y concepción; no únicamente reconfigura la trayectoria dramática, sino además, constituye una recodificación del resto de los géneros. En este sentido, *La hija de Rappaccini* se ubica en este análisis, como tragedia fársica. No profundizaremos aún este punto, porque será material de análisis para el siguiente capítulo, pero sí consideramos importante convocarlo para ilustrar con mayor adecuación la trayectoria anecdótico-accional del texto y cumplir con los objetivos de este capítulo.

Acudamos nuevamente a las ideas “desnudez y revestimiento”. Apuntado claramente por Rivera, ambos elementos fársicos pautan la línea hacia el género de cada farsa. Si bien estamos de acuerdo con lo expuesto por Rivera, sin embargo puede resultar ambiguo y limitante al momento de analizar el género de alguna farsa, porque es a través de la trayectoria anecdótica y accional que ambos esquemas se revelan, además puede ser posible que, independiente al género que pertenezca, la farsa puede contener en la anécdota ambos esquemas, aunque predomine uno de ellos.

Nos detendremos en un personaje por más simbólico, cuyo carácter alegórico, denota en el discurso anecdótico una figura dual que contiene ambos elementos: desnuda la realidad para encontrarle sustancialidad y la reviste con el fin de proponerla ideal (Rivera 193); nos referimos al Mensajero. Indiscutiblemente, como lo hemos acotado ya en este

trabajo, en concordancia con los artículos revisados, este personaje en particular llama la atención en el drama. Comenta Alberto Blasi en “Artificio e intencionalidad de ‘La hija de Rappaccini’ que “Mensajero y ángel se dicen en griego por el mismo vocablo. Y es condición de los ángeles la ambigüedad” (Blasi 525) o figura dual como se proponía anteriormente y en lo cual María Elena Isibasi coincide con Blasi y acentúa que “El Mensajero es un personaje ambiguo” (143); “narra, pero no narra la historia, él pertenece al mundo de los sueños, de la fantasía (*Ibid*); y en otro momento enfatiza que “en la obra de Paz se crea un mundo de ensueño y de alguna manera alegórico” (*Id.* 142), donde “el sueño y la alegoría se condensarían en el personaje del Mensajero” (*Id.* 144).

La no presencia de esta figura-personaje en la narración de Hawthorne, como creación y recurso técnico de Paz, sorprende a Dauster y afirma que una de sus funciones, aparte “de narrar los antecedentes necesarios”, “lleva la obra a un plano de acción casi totalmente alejado del cuento” (Dauster 60). Sostiene también que “Esta figura le da a la obra un aire de fantasía, de irrealidad, desde el comienzo, aire fortalecido por la presentación marcadamente antirrealista” (*Ibid*). Chavarri, siguiendo la línea de Dauster, propone aún más: el Mensajero, figura-personaje, pero al mismo tiempo síntesis de las figuras teatrales de la historia:

La figura de un narrador, que en el teatro de la ciudad antigua es una entidad colectiva y toma la forma de coro, se enlaza con la serie de figuras en la tragedia griega se hacen portavoces de la expresión del destino y también en cierto modo con el artista, casi siempre uno los actores-protagonistas, que en el teatro del Siglo de Oro recita una loa en la que, aparte de convocar la benevolencia del público, plantea, en términos generales, cuáles van a ser los elementos fundamentales del discurso e incluso insinúa las posibles sorpresas que el espectador va a recibir a lo largo de la obra (Chavarri 509).

Siguiendo la figura del Mensajero como una entidad alegórica, la cual compaginamos en el capítulo anterior con el personaje de la *commedia dell’arte*, ‘Arleccino’, armoniza y sostiene dramáticamente el discurso anecdótico de *La hija de*

*Rappaccini* como farsa y farsa trágica, que Irma Pelayo categoriza como “drama alegórico-simbólico-poético” (123). Ante todo esto, integremos otro personaje —el doctor Rappaccini— quien también se puede definir bajo esta línea de lo imposible-alegórico, porque “el mundo fantástico es el mundo como artificio y ello no es sino el mundo como obra de arte” (Noel 147).

Los estudios no lo han considerado en este sentido, pensamos que, tomando en consideración el enfoque dramático, la construcción alegórica de estos personajes, incluyéndolo a él, pautan el rumbo del género, es decir, detonan la atmósfera, lenguaje y anécdota fársicos. Sin embargo, podemos incurrir en la simplificación —principalmente en el caso del Mensajero— a meras figuras poéticas y/o simbólicas, que reflejan, como único aspecto, el quehacer y ser poético del autor o un discurso de influencia surrealista, pero no es tan simple.

Estos personajes, incluso el Mensajero —el más analizado en este sentido—, cumplen una función dramática, amén de los acertados y reales contextos del autor, son personajes que conforman un discurso dramático: *La hija de Rappaccini*, y no podemos marginarlos y centrarlos únicamente en la figura autoral, sin negar que dicha contemplación propone importantes acercamientos al estudio del texto. Empero, nos atrevemos a insistir en la función dramática, que es contar/narrar una historia, donde veremos un conflicto; el desarrollo de éste depende de la anécdota, y de cómo se manifieste y resuelva, el género dramático, todo esto sostenido por acciones. En torno a esto, acudamos a Torres Rabassa:

La realidad es problematizada mediante la creación de un mundo que es trasunto y desfiguración del nuestro, que es distinto e idéntico al mismo tiempo, viejo y nuevo, ordinario e imposible. En este sentido, lo absurdo y lo fantástico contemporáneo comparten su subversión de la realidad mediante la creación de realidades alternativas (198).

Ahora bien, ¿cómo funcionan anecdótica y dramáticamente estos personajes, vistos desde el artificio alegórico? Puntualicemos que todos los personajes, inmersos en esta

atmósfera alegórico-simbólica, se deslizan en el terreno de lo imposible, del que se nutre la farsa; poseen de forma directa o indirecta, la función de símbolo; sin embargo, tanto el Mensajero como el doctor Rappaccini, además de figuras alegóricas, mágicas, son figuras que se contraponen —función dramática— y crean juntos una figura —alegórica—, cuya significación es un símbolo. Centremos la mirada analítica en dos alegorías planteadas en los estudios en derredor a *La hija de Rappaccini*: el mito oscuro del médico, el científico y el de la mujer veneno: “La Beatriz de Paz y la Beatriz de Hawthorne, la doncella de Browne y la doncella de Burton; y aquella supuesta Beatriz que alguna vez fue enviada para conquistar al conquistador, son variaciones de una gran metáfora” (Domínquez 198). “Muerte y vida. Amor y muerte representa Beatriz, la Dama de la noche, dama oscura, dama ponzoñosa, mujer serpiente como Melusina, mujer esquiva y fatal” (Ferrero 171) o bien, como Uroff analiza en “The doctors in ‘Rappaccini’s daughter’”:

Allegorical readings of the indentify either Rappaccini or Baglioni as Santan and regard the Eden of the present world as place of false values dominated by the false god of scientific materialism. See Oliver Evans, “Allegory and incest in Rappaccini’s daughter” (ctd en Uroff 62).

Establecido lo anterior, puntualicemos lo analizado en este trabajo en cuanto al desarrollo anecdótico. La farsa plantea la narración o enfoque de la historia desde una perspectiva distinta a los otros géneros, puesto que al desenvolverse en el espacio de lo imposible y su naturaleza mordaz, hilarante, reveladora y crítica, muestra, simultáneo al desarrollo anecdótico, un desarrollo temático.

El desarrollo temático de una obra es aquél en el que la anécdota o la historia misma pasan a segundo, tercero o cuarto término y cobran, por el contrario, importancia capital todos los conceptos representativos del tema en el que el texto se concentra (Rivera 39).

Paz no descuida totalmente el desarrollo anecdótico, es decir, se vislumbra el esquema básico inicio-desarrollo-desenlace, aunque no lo considera del todo, porque precisamente éste contiene rupturas en la linealidad anecdótica, las cuales vemos claramente en las apariciones del Mensajero, e involucra, al mismo tiempo, un desarrollo temático, a través de figuras Mensajero/doctor Rappaccini. Estos personajes al manifestar una naturaleza alegórico-mágica, proponen el giro anecdótico que contiene la farsa, lo cual discutimos en el segundo capítulo. Además la farsa, como proceso de simbolización, va a presentar personajes que expresan este proceso y se ve reflejado en el fenómeno anecdótico-temático, dando como resultado la naturaleza del discurso fársico: sacudir y cuestionar la psique, la sensibilidad y el espíritu del individuo, a través, en este caso, de figuras alegóricas en una “inversión del principio de causalidad” (Núñez 634). Repasemos a Claudia Cecilia Alatorre donde comenta que la farsa

[...] es un proceso de simbolización que se va a dar sobre una concepción ya estructurada. La farsa implica una relación doble con la realidad porque la concentración en el significado se da sobre el material dramático que, a su vez, es una elaboración de la realidad objetiva (113).

Agreguemos lo que comenta María Noel en *Filosofía de la imaginación*, que viene a complementar la función dramático-simbólica que, a través de la alegoría se cumple en *La hija de Rappaccini*:

El símbolo desempeña un papel mediador fundamental, en cuanto hace posible la humanización del hombre, en la palabra, que es uno de sus medios. El medio humano por excelencia es un medio simbólico. A este nivel, la dialéctica de la relación del yo y el otro es trascendida, porque se instaura a un nivel indirecto, esencial: el del lenguaje (1988 189).



Tomando como modelo *La hija de Rappaccini*, analizaremos el proceso de simbolización fársica, desde la perspectiva del principio de progresión que sufre el teatro del absurdo, de la anécdota, acciones y personajes, para llegar a la “intensificación progresiva de la situación inicial” (Núñez 634), tomando en cuenta que cada texto dramático, amén de su género, tendrá su propia voz discursiva. Sin embargo, esperamos que de este análisis resulte una mejor óptica de la farsa, no sólo como un género hilarante y punzante, sino como una manifestación estética y dramática, amén de humana.

En el caso concreto de los personajes el Mensajero y el doctor Rappaccini, revisemos su funcionalidad desde la condición alegórico-mágica, es decir, cómo se ve manifiesta en ellos la elaboración de la realidad que afirma Alatorre. Por un lado el Mensajero, como ya se ha propuesto anteriormente, no obstante su apariencia física “hermafrodita vestido como las figuras del Tarot, pero sin copiar a ninguna en particular” (Paz 31); ejerce un efecto de distanciamiento-acercamiento entre el espectador o lector-espectador y el resto de los personajes; posee también una funcionalidad dramática más, a partir de la simplificación y simbolización que portan los personajes fársicos, como los define Alatorre: “fuerzas que interactúan en un contexto dado” (113), o como Rafael Núñez afirma: “fuerza en acción e intensidad pura” (638), el Mensajero es una fuerza aparentemente oculta en la historia, más no en la narración anecdótica que, simultáneamente, interviene un desarrollo temático en el drama: es una figura cuya función simbólica parte, precisamente, de ser observador y partícipe al mismo tiempo. En complicidad con el espectador o lector-espectador sumerge y acompaña a la pareja protagonista hacia su trampa de amor, como lo indica el autor en las acotaciones inicial y final al monólogo de la escena VII: “Al fondo, Juan y Beatriz” (Paz 47) y “Mientras habla el mensajero, la pareja imita, con gestos y movimientos, la acción que indican las palabras” (*Id.* 48).

“Durante esta escena, Juan mima las palabras Mensajero” (40). La acotación citada indica el final de la escena IV; en ella, el Mensajero dialoga en sueños con Juan. Similar a la escena citada en el párrafo anterior —VII—, los amantes danzan mecidos por las palabras del Mensajero y anuncian dos momentos cruciales y definitivos: cercanía con la pareja, no de forma directa, pero sí como una fuerza que se cristaliza y hace tangible en

ellos y, por supuesto, en el espectador o lector-espectador, a través de la palabra, es decir, la palabra, el gesto y el movimiento “Todo ello lo vuelve Paz en poesía” (Chavarri 506), o bien, “la acción se convierte en movimiento, en progresión o evolución inmotivada” (Núñez 633), que determina la línea y fusión entre el desarrollo anecdótico-temático.

Rappaccini sale y examina las plantas. Al sentirse observado, levanta la cabeza y clava los ojos en el balcón. Baglioni le hace un frío saludo, que no contesta. Por un instante, ignorando a Baglioni, contempla con fijeza a Juan. Luego se retira. [...] Juan intenta seguirla, pero Rappaccini aparece en la puerta (42, 47).

Las acotaciones citadas, que corresponden a las escenas V y VI, respectivamente, revelan al doctor Rappaccini como una figura acechante, sigiloso, atento observador, no sólo con los ojos sino con el olfato: “tu furioso deseo producirá, en el que te huelas, un delirio sin tregua, semejante al de la sed: ¡delirio de los espejos!” (35), disfruta su creación, se regocija con el poder que ha adquirido y los efectos aromáticos que produce su jardín venenoso. Pretende —y asegura— ser dios creador de una inmortalidad letal; es un doctor-brujo, cuya magia oscura es vencida por su propia hija y el amor que siente por Juan.

En resumen, ambos personajes —el Mensajero—, alegoría del tiempo y el destino; —el doctor Rappaccini—, alegoría del poder oscuro que transgrede leyes naturales; sellan el augurio final. El Mensajero en el prólogo decreta, anticipándose a todo y a todos:

[...] El encuentro: dos miradas que se cruzan hasta no ser sino un punto incandescente, dos voluntades que se enlazan y forman un nudo de llamas. El encuentro libremente aceptado, fatalmente elegido (32).

Rappaccini, en la escena final —IX—, le suplica desesperado a Beatriz:

Óyeme llorar y suplicarte: ¡no lo bebas! Daré marcha atrás, obligaré a la naturaleza a que tuerza su curso. Te quise hacer más fuerte que la vida: ahora humillaré a la muerte (55).

Es importante resaltar que estos personajes ejercen una fuerza contradictoria: por un lado el poder que Rappaccini quiere y cree tener sobre la esfera, es decir, el equilibrio entre la vida y la muerte; la línea delgada e invisible que marca la ruptura entre el espacio finito e infinito: “la esfera está hecha de muerte y vida” (36). Contrario al Mensajero, alegoría de la eternidad, el infinito: “los cuatro puntos cardinales convergen en mí y en mí se disuelven (*Id.* 31), y del tiempo:

Estoy en cualquier punto eléctrico del espacio y en cualquier fragmento imantado del tiempo; ayer es hoy; mañana, hoy; todo lo que fue todo lo que será, está siendo ahora mismo, aquí en la tierra o allá, en la estrella (*Id.* 32).

‘Esfera’, Rappaccini; ‘estrella’, Mensajero. ‘Esfera’, ambigua en su circularidad; ‘dos mitades’, es decir, dos polos: ‘la vida o la muerte’. ‘Estrella’, luz; continuidad, pero a un tiempo vulnerabilidad, extinción: una después de la otra; destino. Otro eje más de contraposición entre ambos personajes: mientras el Mensajero decreta “Mi alma es transparente: si os asomáis a ella, os hundiréis en una claridad vertiginosa y fría” (31), Rappaccini proclama: “¡Jardín de fuego, jardín donde la vida y la muerte se abrazan para cambiarse sus secretos!” (*Id.* 37). Por separado simbolizan y significan alegóricamente, pero juntos forman una sola alegoría: “la vida y la muerte se abrazan” (*Ibid.*), pero ahora ya no “cambian”, sino ‘intercambian’ sus secretos: “todo es hoy,, todo está aquí, presente. Lo que pasó, está pasando todavía” (*Id.* 56).

A través de este capítulo se pudo llegar a dos conclusiones básicas: la primera, que *La hija de Rappaccini* es tragedia fársica, cuya anécdota, enmarcada por el material imposible, mediante artificios fantásticos, alegóricos, mágicos, que se reconfiguran y

transforman hacia un espacio trágico-simbólico, visto a partir del planteamiento anecdótico-accional.

La segunda es que la farsa, vista desde el ángulo analítico de *La hija de Rappaccini* presenta una ruptura anecdótica, mediante la abundancia del desarrollo temático: es justamente éste el punto que delimita la frontera entre tragedia fársica y tragedia. Asunto que se discutirá con más detalle en el siguiente capítulo.

## **IV El carácter como fuerza simbólica en la trayectoria de los personajes de *La hija de Rappaccini*.**

El jardín se abisma, ya es un  
nombre sin substancia.  
Los signos se borran:  
yo miro la claridad.  
Octavio Paz.

El objetivo de este capítulo es analizar la transición del carácter dramático a fársico, es decir, cómo es que se manifiesta el carácter de los personajes en la farsa, farsa trágica y en *La hija de Rappaccini*. Para ello se retomarán los elementos estructurales lenguaje y anécdota, pero totalmente enfocados desde la perspectiva fársica, con el fin de conjuntarlos con el carácter y así lograr una óptica más clara del texto, considerando al mismo tiempo los elementos dramáticos básicos para la tragedia: muerte y catarsis, pero desde la dimensión de tragedia fársica.

### **4.1 Proceso de simbolización del carácter fársico.**

En los capítulos anteriores se ha dejado en claro que el género fársico es un proceso de simbolización con respecto a los seis géneros dramáticos, los cuales proponen, en su significación, un proceso de síntesis de la realidad. El discurso fársico, en los tres aspectos básicos constitutivos en la construcción dramática —lenguaje, anécdota y carácter—, determinan la diferencia: para los demás géneros, implica la transformación de la realidad

en una síntesis de ella; en el caso de la farsa, mudan en una reconfiguración de la misma, hacia un proceso de simbolización.

Por principio, nos enfocaremos en analizar el carácter, tercer aspecto que cierra la trilogía estructural en la transición fársica. Por añadidura el carácter nos centra en la trayectoria de los personajes y, por consiguiente, en el género: tragedia fársica. Aterricemos primero, dejando en claro teórica y metodológicamente, cómo se define y funciona el carácter en el discurso dramático.

#### **4.1.1 Carácter.**

Aristóteles determina que, de las seis partes que forman la tragedia, el carácter es una de ellas y lo define como “aquello que manifiesta la línea de comportamiento de un personaje, la dirección que toma uno con preferencia o bien la dirección que evita cuando la cuestión es dudosa” (41). Por su lado, Claudia Cecilia Alatorre complementa la idea afirmando que “La anécdota y los caracteres representan un binomio inseparable” (25), ya que en la construcción interna de ésta, se encuentra integrada “la colisión que se produce entre los caracteres y sus circunstancias” (*Ibid*).

Retomando lo construido a partir de los dos autores, podemos esbozar, a manera de conclusión, que el carácter es lo que constituye y construye un personaje y éste estará supeditado a sus circunstancias y al medio que lo rodea. En este sentido, Ceballos propone que el carácter posee un efecto tridimensional, el cual, plantea, “es resultado de influencias fisiológica, sociológica, psicológica y del medio ambiente, que influirán en su comportamiento” (143).

La idea de tridimensionalidad que maneja Ceballos puede resultar factible para un personaje realista —complejo: cualidades y defectos—, en el caso de un personaje del grupo de géneros no realistas —simple: sobresalen ya sea cualidades o defectos—,

pensamos que el proceso sería distinto, ya que es más difícil en esos géneros —no realistas— encontrar personajes tan profundos y redondos. Esto no significa que unos sean más fuertes o importantes que otros, sino es mera cuestión discursiva y estructural dependiente a cada género.

La situación del carácter se torna aún más compleja cuando el texto dramático pertenece a la farsa, porque, como hemos repasado, contiene una trayectoria que va desde el proceso de síntesis —propio al género dramático en general— y posteriormente culmina en una reconfiguración que trasciende al ámbito de la subjetividad, y muda —proceso simbólico, característica particular de la farsa— en un lenguaje, anécdota y carácter que dará como un resultado personajes y situaciones, aparentemente, distantes de la realidad, que desde un espacio simbólico, llegan a lugares que cotidianamente el individuo no accede, aunque quizá lo haga a través del pensamiento inconsciente.

Allardyce Nicoll comenta, tomando como referencia *A Midsummer night's dream* de Shakespeare, la cual, dicho sea de paso, ha sido considerada por Virgilio Ariel Rivera (1998) como melodrama fársico; pues bien, Allardyce afirma, en cuanto al carácter manifestado en el drama de Shakespeare que:

Here probably the characters do not strike us so forcibly, although at once Bottom and his companions spring up before our minds. It is in this case rather the atmosphere of the play, the delicate aroma of springflowering poetry, the fairy-world, that capture our attention. Again situation, diction, character –never the plot (33).

En la cita anterior, donde Allardyce recalca “Again situation, diction, character – never the plot”, resulta importante destacar un punto fundamental en el carácter y anécdota fársicos. Allardyce en su libro y principalmente en el apartado que subtitula “Farce and Melodrama”, hace mención que el género melodramático, usado con más frecuencia en el teatro francés Neoclásico, es el intermedio entre la tragedia y la comedia; sin embargo, afirmar que en *A Midsummer night's dream*, por su atmósfera y personajes, existe situación, dicción, carácter, pero no trama, proyecta una conclusión y ruta para comprender

y analizar con más claridad la transformación del carácter y, por ende, la anécdota y el lenguaje en el género fársico.

Allardyce describe, a lo largo del punto “Farce and Melodrama” y en general en varios capítulos de su libro, la transición que descubre en *A Midsummer night's dream*, en cuanto a carácter, anécdota y lenguaje, con respecto a las unidades aristotélicas:

In both farce and melodrama, therefore, there is an undue insistence upon incident. As, however, we found that farce was opposed to fine comedy and that melodrama was one of the chief antitheses to high tragedy, we may expect to find that all great drama, whether it be tragedy, comedy, or a species in which both are mingled, will be distinguished above all things by a penetrating and illuminating power of characterization, or at least by an insistence upon something deeper and more profound than mere outward events (32).

Ahora bien, si remitimos la insistencia de varios estudios que subrayan, por un lado, la reconfiguración de lenguaje, anecdótica y de carácter que ejerce la farsa; por otro, que el teatro del absurdo no posee un carácter y una anécdota, al igual que lenguaje, lineal y concordante con las categorías aristotélicas, encontraremos la punta del iceberg del discurso fársico; por ejemplo Rafael Núñez considera al teatro del absurdo:

[...] no estamos ya ante la unidad de una historia, donde lo fundamental es la orientación de todos los actos a la consecuencia de un fin. [...] se trata de un teatro de acontecimientos sucesivos y, por esta razón, emplea un lenguaje basado imágenes concretas más que en argumentos y razonamientos (637).

En este sentido —y se irá desmenuzando a través del capítulo—, el hecho de mencionar la ausencia de “unidad de una historia”, aclaremos que no significa que todo en el drama esté fuera de contexto y sin sentido dramático; el sentido dramático, precisamente, sufre una transformación, una ruptura de las convenciones estructurales, tal como analizaremos que sucede en *La hija de Rappaccini*, esto es, revisaremos su trayectoria dramática, a partir de su estructura.



Sin embargo, no olvidemos que cada género tiene su propia transformación y el drama, en su naturaleza imitativa (Aristóteles 1963) parte del individuo y su realidad: anhelos, deseos, pasiones. La creación de un carácter —personaje— es la imitación del carácter humano en su tridimensionalidad, sin embargo, éste trasciende a la ficcionalidad dramática y, en este sentido, conviene resaltar que un carácter o personaje dramático proyecta un encuentro o reflejo con la realidad —mas no la realidad—, pero ésta mantiene una línea discursiva y de significación con el espectador o lector-espectador, de manera que cada género propone un enfoque distinto de la realidad y su naturaleza, como individuo, al mismo tiempo simple y complejo, pero también contradictorio, lleno de complejos, miedos y represiones. Cada uno de los siete géneros analiza, desde varios ángulos, muchas facetas del individuo y su relación con su medio y el otro.

#### **4.1.2 Del carácter al carácter fársico.**

Recordemos que en la farsa la trilogía lenguaje-anécdota-carácter sufren un proceso de simbolización de la realidad en contraposición al proceso de selección y síntesis (Alatorre 1986) del resto de los géneros dramáticos; aunque no necesariamente los tres sufren el proceso, puede ser sólo uno o dos, depende del texto y, por supuesto del autor. Bajo esta premisa, analicemos concretamente cómo es que se da y manifiesta este proceso en *La hija de Rappaccini*, sin dejar al margen el hecho, como se planteó en el capítulo anterior, que cada farsa interpreta los demás géneros, además, cada texto tiene su funcionamiento interno.

Aclarado lo anterior, retomemos a Edgar Ceballos, quien informa que “Otras tres dimensiones más que conforman un carácter son: pensamientos, acciones y emociones” (150). En este sentido, los tres elementos que menciona el autor van a experimentar una transformación en la farsa, como es un género que parte de la premisa que “El hombre

individual está siempre limitado, en sus impulsos primarios e instintivos, por las restricciones y prohibiciones que la sociedad impone” (Rivera 189), luego entonces, tiene que plantear, a través de estos elementos estructurales, su discurso, transformarlo símbolo, y así poder acceder a lo profundo de la mente y espíritu humano, mediante la transformación de los mismos.

Revisemos, pues, cómo se manifiesta el carácter fársico en los personajes pacianos. En primera instancia, partamos del lenguaje del texto con la finalidad de encontrar la línea segura hacia el carácter. Los personajes, a través del lenguaje, expresan sus pensamientos y emociones, más que acciones, contrario a las definidas y trazadas en los seis géneros dramáticos que anteceden a la farsa; el lenguaje en *La hija de Rappaccini* es una acción en sí misma, trasciende a los personajes mismos y a sus acciones físicas: “En el Teatro del Absurdo la actuación del personaje contradice sus palabras, y ambas se contradicen a sí mismas” (638), esto es el resultante de que, a través de las palabras evocan sus pensamientos y deseos más profundos, aunque de ello resulte acciones contradictorias.

A través de él, los personajes revelan su interior: deseos —amor, destino, poder—, expresados en figuras metafóricas: la presencia del Mensajero como alegoría del destino, portando las cartas del Tarot “sin copiar ninguna en particular” (Paz 31), propone la imagen ambigua y caprichosa del destino y lo lleva al plano accional, con una metáfora hermosa:

Uniones y separaciones: almas que se juntan y son una constelación que canta por una fracción de segundo en el centro del tiempo, mundos que se dispersan como los granos de la granada que se desgrana en la hierba. (Saca una carta del Tarot.) (*Id.* 32)

Los personajes revelan su naturaleza, como el doctor Rappaccini quien expresa sin tapujos la seguridad que le otorga el poder que se ha donado a sí mismo sobre el equilibrio de la vida y la muerte, generando una imagen grotesca, es decir, hermosa y perversa a un tiempo:

(Da un salto y ve otras plantas enlazadas.) ¡Las amorosas, abrazadas como una pareja de adúlteros! (Las aparta y arranca una.) Vas a estar muy sola de ahora en adelante y tu furioso deseo producirá, en el que te huelga, un delirio sin tregua,

semejante al de la sed: ¡delirio de los espejos! (Da un salto y ve otra planta.) (*Id.* 35, 36)

Baglioni contrasta y complementa la metáfora, al afirmar “¡Lúgubre jardín, malsano monumento de un orgullo blasfemo! Lo dijo el español: la razón cría monstruos” (42). Ahora bien, otra de las imágenes que revelan y se convierten en acción a partir del lenguaje es el amor: la pareja protagonista de ello, Beatriz y Juan, como pareja, simbolizan no dos personajes, sino se funden y forman uno: “Uniones y separaciones”; “las dos mitades”; “el equilibrio”. En resumen, ambos significan la alegoría de la paradoja dual del amor: vida y muerte, “la esfera”.

La escena VI, donde se ejecuta el encuentro amoroso de Juan y Beatriz, crean juntos, con el lenguaje, la imagen del amor natural, original, que trasciende los límites de la carne y el espíritu, en cambio, los une y forman uno. Juan-carne/Beatriz-espíritu en una transfiguración simbólico-alegórica Juan-espíritu/Beatriz-carne: “No, no es el jardín. Al verla, entre tanta planta desconocida, la reconocí: era la vida, familiar como una flor y, no obstante, remota” (44); posteriormente,

Bañarme en el agua clara de tu voz, recorrer interminablemente tu cuerpo, dormir junto a tus pechos como dos animales recién nacidos; amanecer en tu garganta, morir de sed frente a tus ojos, ascender el canal de tu espalda y perderme en tu nuca, descender hasta tu vientre, navegar en tu sangre, cada vez más hacia adentro. Perderme en ti; para encontrarme a mí mismo, en la otra orilla, esperándome. Nacer en ti, morir en ti (*Id.* 45).

Sellan su trayectoria y discurso alegórico estableciendo parámetros accionales a través de la palabra, tal como lo muestra el diálogo que marca el clímax dramático de la escena, con un lenguaje poético-dancístico, ya que “El diálogo es más que un acuerdo: es un acorde” (Paz 1993 52) y marca un tempo-ritmo en la escena: aunque expresan ideas distintas, este diálogo-poema determina una situación tempo-rítmica de repetición, hasta que el espectador y lector-espectador cree una imagen unívoca; giran en torno a sí mismos y se hacen uno. En este sentido, Rafael Núñez propone que en el teatro del absurdo “La repetición sólo existe desde un punto de vista formal (repetición de formas idénticas), pero

funcionalmente no existe, pues esas formas idénticas poseen funciones según su lugar de aparición” (636).

Juan y Beatriz, —continuando con el panorama propuesto por Núñez—, “los enamorados mismos se sienten como dos rimas felices, pronunciadas por una boca invisible” (Paz 1993 52.), forman un solo poema:

Beatriz.- Girar incansable a tu alrededor, planeta yo y tú sol.

Juan.- Frente a frente como dos árboles gemelos.

Beatriz.- Crecer, echar hojas, madurar.

Juan.- Enlazar nuestras raíces.

Beatriz.- Entrelazar nuestras ramas.

Juan.- Confundir nuestras savias.

Beatriz.- Un solo cuerpo.

Juan.- Un solo árbol vasto como un bosque y alto como el cielo.

Beatriz.- Los astros anidan en nuestros brazos.

Juan.- El sol se posa en nuestra copa y canta.

Beatriz.- Su canto es un abanico que se despliega lentamente y todo se vuelve amarillo.

Juan.- Estamos vestidos de luz.

Beatriz.- Estamos hechos de la misma sustancia invisible.

Juan.- Caminamos y el mundo se abre a nuestro paso (45, 46).

El conflicto central de la historia se revela: amor/vida-amor/muerte, determinado por una acción dramática que, en *La hija de Rappaccini* —y en la farsa— se configura con el material imposible. En el drama paciano lo imposible se desenvuelve en el ensueño, la magia, lo místico, como símbolo contrastante de la realidad que agoniza de amor y poder: semidioses —que pretenden serlo— devoran la naturaleza y los absolutos humanos. Y el amor, también embestido de poder al cual, del mismo modo, la naturaleza humana devora, pero al mismo tiempo erotiza, a través de la imagen de los amantes, “No se trata únicamente de un impulso sexual que satisfaga la dimensión instintiva del hombre, sino del deseo de unirse al Otro” (López 143).

En este sentido, podemos detectar en la cita anterior que Beatriz dice “Estamos hechos de la misma sustancia invisible”, lo cual significa que Beatriz asume que Juan se ha fundido en su naturaleza, procedente del jardín, pero al mismo tiempo, lo ama y ama el mundo de donde viene, que es precisamente lo que detona el conflicto de ambos como caracteres o fuerzas: Beatriz descubre en Juan su origen, es decir, ‘construida’ por su padre, ‘invertida’ y aún, consciente de su condición, reacciona y regresa tajantemente a su realidad: “(Despertando.) No, eso no. El mundo empieza en ti y acaba en ti. Y este jardín es todo nuestro horizonte” (46).

El agua da vida a las plantas y produce reflejos, en este caso, el de Beatriz. El agua y el espejo cumplen la misma función aunque de diferentes formas: ambos reflejan la realidad pero a Juan el espejo le ofrece la imagen de sí mismo y, además, una imagen invertida. Sin embargo, el agua refleja a la otra persona. Beatriz se sintió liberada la primera vez vio a Juan (López 149).

No obstante su amor, Juan en medio y junto a ella, sinónimo de esa naturaleza devoradora creada por Rappaccini, sostiene un hilo de duda: “(Viéndola con fijeza.) Me gustaría abrir la muralla de tu frente y perderme por tus pensamientos, para llegar al centro del alma: ¿quién eres?” (46) y Beatriz responde: “Puedes leer en mi frente todo lo que piensas. Mi frente es un espejo que te refleja y no se cansa nunca de repetirte. Estoy habitada por tu deseo” (*Ibid.*).

Podemos apreciar, pues, la fusión de las fuerzas-personajes Juan-carne/Beatriz-espíritu; Juan-espíritu/Beatriz-carne. En la pregunta que cierra el diálogo citado en el párrafo anterior “Qué puedo darte en cambio?” (46), se revela lo que afirmamos respecto al amor devorado por el deseo de poder, simbolizado por la atmósfera y la intensidad de deseos y sentimientos de los personajes: “Un ramo de flores de este árbol. Tenerlo esta noche junto a mi almohada será como tenerte a ti. (Se acerca al árbol y alarga la mano para cortar una flor)” (*Ibid.*), a un tiempo, Beatriz, asustada y determinante: “¡No, no lo toques! ¡Sería mortal!” (*Ibid.*) e inmediatamente, como una aparición, una figura omnipresente, “Rappaccini aparece en la puerta” (*Id.* 47).

Vemos, pues, que en la farsa, y en concreto en *La hija de Rappaccini*, el lenguaje es parte fundamental en la estructura de los personajes-caracteres-fuerzas y en el proceso de simbolización, en este caso, la palabra como una figura medular en la construcción e interpretación dramático-fársica total, como Paz mismo lo menciona en *El arco y la lira*:

La palabra es un símbolo que emite símbolos. El hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del mundo natural. El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo (Paz 1993 34).

En el capítulo tres hicimos una revisión general de la anécdota y apuntamos que el género fársico tiene una tendencia más hacia lo temático que lo estrictamente anecdótico. En el caso específico de *La hija de Rappaccini*, sucede que la historia como tal, tiene un desarrollo —por decirlo de alguna manera— anecdótico, es decir, cumple con una trayectoria clara de inicio-desarrollo-desenlace, en relación al esquema estructural de la narración de Hawthorne, sin embargo, si acercamos la lupa con detenimiento, la anécdota, convocando a Aristóteles (1963), esto es, la ordenación de los sucesos en la historia, sí sufre una transformación considerable, en cuanto a los sucesos que abarcan el espacio temporal, que en *La hija de Rappaccini* sucede como plantea Núñez:

La estructura fundamental de una obra de este tipo es el medio de expresar la totalidad de una imagen compleja dividiéndola en una sucesión de elementos interdependientes. En este sentido es clara la deuda del Teatro del Absurdo con el psicoanálisis y el surrealismo: basta observar la semejanza de una estructura tal con la forma del sueño en la que los acontecimientos aparecen yuxtapuestos, interviene el azar continuamente, quedan en la ambigüedad las relaciones entre los diferentes elementos y los personajes están totalmente desdibujados. El sueño es, además una imagen instantánea que ofrece miles de dificultades cuando se quiere traducir al lenguaje discursivo y, en el mejor de los casos, la composición queda llena de lagunas (642).

Retomemos un término expuesto por Rafael Núñez que puede resultar confundible: “los personajes están totalmente desdibujados”, esto no significa que no estén trazados o que azarosamente sean puestos en acción sin tener una funcionalidad, no, esto significa — como lo planteamos en el capítulo anterior, que son figuras, alegorías, símbolos—. Por ejemplo, la figura —omnipresente— del Mensajero, en sus apariciones situadas en el prólogo, las escenas IV, VII y el epílogo, las cuales, dicho sea de paso, contienen un rasgo simbólico-numérico: 7, número cabalístico y recurrido en el antiguo y nuevo testamento; y el 4, denominado el número perfecto, ya que lo forman el 3 y el 1: cuatro son las apariciones del Mensajero, en la escena 4, simbolizan y plantan el ojo a partir del cual se contempla y reconfigura la realidad y al individuo en ella: los cuatro puntos cardinales.

Además, el Mensajero figura realizando una acción determinante en el drama: la ruptura del espacio, el tiempo y tempo-ritmo en la historia. Los días, las horas en *La hija de Rappaccini* no transcurren, al menos no somos conscientes de ello como en los demás géneros. En este texto lo sustancial no es el tiempo transcurrido ni el espacio determinado, sino las fuerzas que ahí se manifiestan, las imágenes, los símbolos, en una palabra, la concepción temática. Esta ruptura anecdótica también reitera y confirma el material imposible contenido en el texto.

El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga “algo”. Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo (Paz 1993 57).

Por consiguiente, las situaciones y acciones que pulsan las circunstancias y conflicto de la historia hecha drama, entrelazadas a través de las escenas, proporcionan una armonía perfecta con la atmósfera simbólica. El desarrollo anecdótico-temático oscila en un esquema de rupturas. La anécdota de *La hija de Rappaccini*, es la anécdota de las rupturas, donde sobresale su condición temática y rítmica; recurramos de nuevo a Rafael Núñez que aclara esta cuestión:

[...] se podría decir que el nexo entre dos situaciones, dos escenas o, más simplemente, dos momentos no es un nexo lógico, una escena no es consecuencia de la anterior. Entre las escenas la relación es de identidad y de continuidad, identidad de elementos que se comportan distintamente en instantes sucesivos, de manera que la acción conserva su dinamismo temporal, pero no su coherencia lógica. Por tanto, no hay unidad de acción, en el sentido aristotélico del término (636).

A grandes rasgos, revisaremos escenas donde claramente resaltan estas rupturas de espacio, tiempo y tempo-ritmo, siendo éstas determinantes en la significación y género del texto.

Cada una de las apariciones del Mensajero implican una ruptura para dar pie a un inicio: el prólogo rompe con la atmósfera atemporal: las cartas del tarot son el puente de unión en la ruptura que delinea la alegoría del destino. Seguido del prólogo se abre el inicio de la anécdota de la historia con el encuentro de Isabel y Juan; ella recibe, por parte de Juan información del mundo exterior y, al mismo tiempo, otorga informes sobre la atmósfera interior, en la cual introduce a Juan.

La variación supone la misma progresión obsesiva, pero supone simultáneamente una amplificación, la introducción de un nuevo aspecto que estaba ausente antes y que transforma una situación que básicamente no deja de ser idéntica, es como si las escenas fuesen ampliaciones sucesivas de una fotografía, ampliaciones que nos van descubriendo nuevos aspectos. Es la forma de progresión más común a todas las obras (Núñez 636).

El Mensajero rompe la atmósfera espacio-temporal en la escena IV, después de entablar la pareja protagonista el primer encuentro, y nos ingresa al espacio onírico en un acercamiento que establece con Juan a través de sus sueños. Se plasma una ruptura de nuevo en la escena V con la entrada del doctor Baglioni que, al igual que Isabel, marcan una pauta tajante entre el mundo exterior y el espacio mágico-venenoso que ha creado el



doctor Rappaccini. La diferencia en ambos personajes —Isabel y Baglioni— es que la primera introduce a Juan en esa atmósfera y el segundo, trata de desprenderlo y contra restar el veneno de Rappaccini —o más bien el poder- con otro antídoto:

Burlaremos a Rappaccini. Escucha. (Saca un frasco de su bolsillo.) Este frasco contiene un antídoto más poderoso que la famosa piedra bezoar, que el estalión o la triaca romana. Es el fruto de muchas noches de desvelo y muchos años de estudio. Si Beatriz es inocente, dáselo a beber: recobrará al poco tiempo su naturaleza original (49, 50).

Cada escena que conforma la anécdota de *La hija de Rappaccini*, conlleva, hablando en términos dramáticos, un tempo-ritmo que asciende y desciende en espiral; envuelve al espectador o lector-espectador en un vaivén espirálico el cual, a través de la misma anécdota, se eleva hacia un punto que, por la naturaleza del género trágico fársico, trasciende en una imagen abismal, en este sentido, Rafael Núñez argumenta que

[...] si acercamos el sueño a la imagen compleja que constituye cada pieza, comprobamos dónde se encuentra la raíz profunda de este teatro, que no deriva del yo lógico y racional, sino de las fuerzas imaginativas, fantasmáticas del individuo en toda su potencia creadora. También lo dijo Ionesco: “cuando escribo intento impedir que intervenga el pensamiento discursivo o la conciencia diurna, dejo surgir las imágenes tanto como es posible: eso no es nunca completamente puro” (643).

Los aspectos —lenguaje y anécdota— que hemos retomado y analizado con más profundidad, trazan la ruta hacia el proceso de simbolización del carácter al carácter fársico, es decir, del género fársico mismo. Al observar detenidamente el lenguaje del texto —que también determinará si es farsa trágica, cómica, etc— y la anécdota, atestiguaremos cómo este proceso de transfiguración de la realidad se manifiesta indiscutiblemente. Los personajes, caracteres dramáticos, serán en la farsa fuerzas simbólicas que significan —

según la interpretación fársica de cada género— un discurso profundo y cuestionador de la realidad y la condición humana. Es la exploración, a través del tono grotesco, de los deseos, anhelos, miedos, etc., ocultos en lo más profundo de la psique y el alma humana.

En *La hija de Rappaccini*, notamos una fuerte inclinación al tema espiritual, del alma, por ser tragedia fársica; dicho en otras palabras, aborda los conflictos —oscuros, escondidos— que coexisten en el alma y la psique del individuo, lo cual provocan en él duda y un deseo que lo impulsa a transgredir las leyes morales, naturales y universales, es decir, valores absolutos, por lo tanto, una constante en el texto es que todo el tiempo el espectador o lector-espectador está recibiendo, creando y recreando imágenes, porque

Épica, dramática o lírica, condensada en una frase o desenvuelta en mil páginas, toda imagen acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí. Esto es, somete a unidad la pluralidad de lo real (Paz 1993 98, 99).

#### **4.2 Tragedia-tragedia fársica.**

Por principio de cuentas, definamos, de manera general, los principios humanos, universales y dramáticos que esquematizan al género dramático realista tragedia; lo que nos conducirá a definir y analizar el funcionamiento y esencia de la tragedia fársica, como interpretación y simbolización de un aspecto de la realidad y la sociedad, en relación a la realidad misma y a la tragedia; todo esto, propone un discurso contemplado desde un ángulo totalmente distinto.

Como hemos anotado en capítulos anteriores, Virgilio Ariel Rivera expone que los siete géneros dramáticos parten de siete necesidades humanas. La tragedia se desprende de la primera: “Eleva el espíritu” (Rivera 29). Por lo tanto, estas necesidades humanas tienen repercusión en el ser individual y en su relación con la colectividad, el Otro —aspecto que el drama refleja desde una óptica sublime—; en este sentido, el individuo

Para elevar su espíritu precisa ante todo reconocer valores superiores —los que él mismo relaciona con el concepto Dios, con su propia naturaleza, con el espíritu y con la conciencia, valores reconocidos universalmente y denominados absolutos (*Id.* 30).

Conceptualizando y continuando con Rivera “La tragedia testimonia y reafirma las más elevadas características del ser humano; remueve la conciencia y trasciende el plano de lo puramente moral y terrenal” (87). Dejemos claro, entonces, que

En el sentido dramático la palabra *trágico* cobra un significado deductivo, equivale a *inevitable*; en ese mismo sentido, la palabra *tragedia* implica la *consecuencia inevitable* de un delito cometido contra las leyes, que el espíritu universal ha decidido codificar como absolutas (*Id.* 89).

Ahora bien, para aprehender el sentido dramático, estructural y significativo de la tragedia fársica, es decir, cómo es que se da el proceso interpretativo y simbólico hasta la transformación que hemos comentado, recordemos que la farsa parte de la necesidad humana-universal de “encontrar y dar un sentido pleno a la existencia” (Rivera 29) y “Para dar un sentido pleno a la existencia necesita compenetrarse en el conocimiento, conocer el trasfondo inmediato de todo lo superficialmente comprensible” (*Id.* 30).

En este sentido, al no tener suficiente información teórica y metodológica de cómo se desarrolla dramática e internamente en el texto fársico el proceso de simbolización e interpretación del género —aunque sí se mencionan las características, origen, estructura de la farsa en general—, pero, a propósito de la interpretación fársica de cada género, en este caso la tragedia no hay datos suficientes que satisfagan un análisis; por lo mismo, vemos la pertinencia de revisar, en primera instancia, los rasgos conceptuales y dramáticos sobresalientes del género en cuestión. Posteriormente revisar cómo es que éstos son interpretados y sometidos a un proceso de simbolización de la realidad, luego entonces,

cotejar los tres elementos —lenguaje-anécdota-carácter—, para descubrir la línea delgada —en *La hija de Rappaccini* en específico— entre la sintetización de la realidad, tragedia, y la simbolización, farsa trágica.

Con base en esta propuesta metodológica, llegaremos al punto que nos interesa: el proceso de la tragedia en *La hija de Rappaccini*.

La tragedia cumple su función mediante el método más común dentro del drama: presenta ejemplos de agresiones a los valores —en su caso a los reconocidos como superiores— y las consecuencias —trágicas— de dichas agresiones. De esta manera, lleva al espectador a tomar conciencia de que la arbitrariedad sin límites, el salirse de una órbita natural o humanamente establecida, induce al hombre a su propia aniquilación, como consecuencia de su soberbia, su ineficiencia y su torpeza, de su poca fortaleza y su finitud (Rivera 88, 89)

Desde esta perspectiva, la farsa apela a que

El desconocimiento humano de la naturaleza abarca el desconocimiento de la naturaleza propia. Tanto en el manejo de sus capacidades vitales como espirituales, el hombre no sabe hasta dónde es capaz de destruir, como no sabe hasta dónde es capaz de construir [...] (Rivera 190).

*La hija de Rappaccini* tiene una trayectoria dentro del material imposible a través del lenguaje, anécdota y carácter desde una transformación simbólica de la realidad, sin embargo, es importante en este punto del análisis ubicar quién es el protagonista trágico:

[...] es lúcido; razón, instinto y sentimiento operan en sus actos; es una exaltación soberbia de sí mismo, traspone los niveles de lo humano y lo moral, llega hasta el nivel de lo reservado por los hombres solamente para el poder y la voluntad dividida;

paga caro su atrevimiento, sucumbe tras de su osadía, consciente de haberla cometido; asume su equivocación y acepta su derrota (Rivera 90, 91).

Después de conocer quién es el protagonista trágico del género realista, en la tragedia fársica, el personaje o carácter, tendrá una alteración considerable, con respecto al protagonista realista. Esto se debe a la exageración que implica los elementos imposibles y la transfiguración simbólica: “El Teatro del Absurdo presenta una serie de personajes cuyos móviles y actos resultan incomprensibles, ilógicos. Los personajes del Teatro del Absurdo son cualquier cosa menos auténticos caracteres” (Núñez 637).

En primer término, hemos denominado a Beatriz y Juan como protagonistas, por mencionarlos de alguna manera; sin embargo, al tener definido el género del texto en cuestión, haremos hincapié que “estos personajes no son caracteres, sino fuerzas que interactúan en un contexto dado” (Alatorre 113), lo que complica la simplificación de los personajes de farsa —tragedia fársica—, al esquema definido de protagonista, antagonista, etc., es decir, en la farsa adquieren otra dimensión funcional y significativa, puesto que la representación de la lógica de la realidad en relación a la lógica dramática, impresa en el equilibrio lenguaje-anécdota-carácter, en la farsa conlleva una ruptura doble: con la realidad y con los seis géneros dramáticos, por lo tanto, estos personajes o caracteres, pierden la dimensión lógico-dramática de un protagonista, antagonista o carácter, se reconfiguran y se revisten como fuerzas simbólicas que representan “una elaboración de la realidad objetiva” (*Ibid*).

La noción de identidad individual se pierde para dejar su sitio a una pluralidad indeterminada, a diferenciaciones no alternativas. El individuo carece de integridad, de unidad, de estabilidad. Es indiferenciado. Es simplemente fuerza en acción e intensidad pura, variación cualitativa constante y poder de metamorfosis (Núñez 638).

La pérdida de “identidad individual” que analiza Núñez, desde la óptica del teatro del absurdo, resulta en extremo factible en el análisis de *La hija de Rappaccini* en particular y de la farsa en general. Desafortunadamente, ha sido un género, en cierta medida, ‘relegado’ —como se pudo corroborar en su andar histórico—, a dramas donde los personajes y las historias causan risa por su actitud cínica y extravagante ante las circunstancias. Sin embargo, cada subgénero fársico, implica un análisis detallado y minucioso, pues los elementos fársico-simbólicos serán expuestos de manera discursiva y estética distinta, amén de la ruptura en el discurso fársico, alejada totalmente de la categoría discursiva respecto a cualquier otro género dramático.

Ahora bien, la plasmación de la pérdida de “identidad individual” será distinta para cada subgénero fársico, porque precisamente transgrede la categoría dramático-discursiva de su género de origen, en el caso *La hija de Rappaccini*, la tragedia. Por lo tanto, analicemos, partiendo de los elementos básicos de la tragedia, cómo se transfiguran en tragedia fársica y cómo se manifiestan en el drama de Paz.

### **4.3 Trampa de amor: muerte y catarsis fársica.**

Al hablar de carácter fársico, subrayamos que, más que personajes propiamente dichos, son fuerzas. También analizamos los personajes de *La hija de Rappaccini* como fuerzas simbólicas –alegorías–, contrapuestos y unidos en significación binaria, que dan como resultado una especie de paradojas: Mensajero-Rappaccini: paradoja de la vida, la muerte y el destino, es decir, jardín vs muerte. Resulta contradictorio que un jardín, sinónimo de origen y vida, proporcione muerte; por otro lado, también imagen paradójica, el veneno vs inmortalidad, esto es, el veneno, aniquilador en su naturaleza, otorga en *La hija de Rappaccini* inmortalidad y burla a la vida, a la muerte misma y al destino: Rappaccini es presentado por Paz, a través de las cartas del Tarot, como el enemigo, “Paz’s Rappaccini is an enemy of the spirit” (Sterne 236):

El rey de este mundo, sentado en su trono de estiércol y dinero, el libro de las leyes y el código de la moral sobre las rodillas temblorosas, el látigo al alcance de la mano –el Rey justiciero y virtuoso, que da al César lo que es del César y niega al Espíritu lo que es del Espíritu (Paz 32).

En contraposición con la presencia de Rappaccini,

La presencia del Mensajero sirve para afirmar sin declaración expresa alguna, pero en términos de exposición semióticamente muy clara, que todo lo que está sucediendo en la escena es un repertorio de símbolos, que inciden sobre la vida y el amor, sobre el bien y el mal, sobre el espacio y el tiempo, sobre la vocación y la profesión, sobre la ciencia y el conocimiento, sobre la reflexión y la magia, o sea, sobre todas aquellas dimensiones acerca de las cuales el Mensajero afirma su posición de total alejamiento, de absoluta separación y, si no de independencia, de ambigua neutralidad (Chavarri 518).

Otra fuerza se representa con Beatriz-Juan, alegoría del amor que, desde su inicio, se augura marcado por un destino paradójico: uno impuesto por Rappaccini y otro por el curso y ciclo natural; ambos se encuentran y provocan un choque entre la vida, la verdad y el destino original y cíclico —el Mensajero—, y un destino creado a imagen y deseos de Rappaccini. De esta manera, surge el conflicto de fuerzas, que en *La hija de Rappaccini*, por ser tragedia fársica, se manifiesta a través de una simbolización:

In *La hija de Rappaccini*, the accidental poisoning of Juan clearly consummates the separation of the man who would leave the garden for the sea from the woman who, like the flowers around her, is rooted in the earth (Sterne 235).

La última bina de personajes —fuerzas— son Isabel-Baglioni, ambos simbolizan lo externo; conocen los secretos de Rappaccini y su jardín, pero Isabel inicia y guía a Juan al laberinto de los venenos: “Ya lo dije: un sabio, un gran sabio. Dicen que no hay otro médico como él. Y dicen otras cosas...” (Paz 34). Mientras que Baglioni, quiere sacarlo y vencer el poder de Rappaccini con su poder, el antídoto de su creación: “Rappaccini es un envenenador y su fatal manía lo ha llevado a una acción execrable: ¡ha convertido a su propia hija en un frasco de ponzoña!” (*Id.* 49).

But Paz, whose categories differ from Hawthorne’s, simply squeezes all the juice out of Baglioni: he becomes the “Hermit” of the Tarot deck [...] He is a desiccated, sententious Cartesian, an enemy of the body as Paz’s Rappaccini is an enemy of the spirit (Sterne 236)

Veamos cómo lo describe el Mensajero, a través de su carta, el Ermitaño: “adorador del triángulo y la esfera, docto en la escritura caldea e ignorante del lenguaje de la sangre, perdido en su laberinto de silogismos, prisionero de sí mismo” (Paz 32). Isabel, la criada, es un personaje que, en los estudios revisados, no se considera, salvo como mera descripción, pero nos convoca inmediatamente al personaje mítico de *La celestina*, sin embargo, Sterne le dedica muy atinadamente, unas líneas:

Consonant with his treatment of erotic love not as sinful but as a quest for a lost harmony is Paz’s divergence from Hawthorne’s idea of the pandering servant. The smirkin Lisabetta of “Rappaccini’s daughter” is given a piece of gold by Giovanni as payment in advance for showing him the “private entrance” into the garden. In Paz’s version, the servant Isabel obviously wishes to lead Juan to Beatriz, but she speaks of no private entrance, and Juan makes his way unaided to the girl.



Estos caracteres o fuerzas contrastantes, crean el discurso trágico fársico y, en este sentido, retomemos el concepto de destino, fundamental en la tragedia, pues

[...] sus protagonistas si pudieran decir que incurrieron en un momento dado en un error, reconocen, en cambio, que tuvieron la oportunidad para elegir entre obrar bien u obrar mal. Manejaron su libre albedrío; sabían que estaban eligiendo lo mal hecho y corrieron el riesgo; creyeron, en su momento, poder cambiar el orden natural y alteraron apenas el orden establecido, se aventuraron a elegir por sí mismos parte de su destino, su destino trágico, ese destino no divino, sino forjado y dirigido por el hombre mismo (Rivera 98).

Los personajes de *La hija de Rappaccini*, en su condición de fuerzas y naturaleza simbólica, no reconocen su error; se conducen, más que por su libre albedrío, por su naturaleza instintiva de desear, amar, derrotar, y son transformados, a través de la alegoría-simbolización, en figuras que representan los instintos o energía contenida y, de esa, manera “enfrenta al espectador con la realidad descarnada” (Alatorre 112).

En el caso de Juan, por ejemplo, presenta una trayectoria distinta, pero no menos simbólica: por su libre albedrío decide saltar el balcón “hacia la otra Orilla” (Paz 1993) y descender al espacio mágico, sobrenatural que representa Beatriz, el jardín y el árbol. A pesar de sentir, al mismo tiempo atracción y repulsión por el Jardín –Beatriz-: “este jardín revela un amor, ¿cómo diré?, un amor salvaje por la verdad, una pasión por lo infinito. Por eso da vértigo...” (Paz 42). Siente repulsión, pero curiosa e intensa atracción, aunque “Lo otro nos repele: abismo, serpiente, delicia, monstruo bello y atroz” (Paz 1993 133) y decide saltar. Podemos observar en la cita anterior, que Paz, en *El arco y la lira*, describe a Beatriz, el jardín y la ‘esfera’ creada por Rappaccini. Juan, envuelto por la atracción-repulsión se deja llevar, y entonces

[...] a esta repulsión sucede el movimiento contrario: no podemos quitar los ojos de la presencia, nos inclinamos hacia el fondo del precipicio. Repulsión y fascinación.

Y luego, el vértigo: caer, perderse, ser uno con lo Otro. Vacíarse. Ser nada: ser todo: ser.

Mencionamos en el párrafo anterior al árbol, como parte de ese espacio mágico y sobrenatural, la ‘esfera’; lo denominaremos el séptimo personaje o fuerza, pues al situarlo Paz en medio del escenario, traza la mitad de ‘la esfera’, la paradoja, la línea divisoria entre ambos mundos, porque, como afirma Paz:

En cada esfera las cosas pasan de “cierto modo”, que es siempre privativo. Así, debemos penetrar en el mundo de lo sagrado para ver de una manera concreta cómo “pasan las cosas” y, sobre todo, qué nos pasa a nosotros (Paz 1993 122).

La ‘esfera’ de *La hija de Rappaccini*, ese mundo alegórico-mágico es justamente esa línea que rebasa Rappaccini. La atmósfera simbólica que crea Paz a través de la tragedia fársica y las fuerzas-personajes que la integran, proponiendo con alegorías y metáforas, la imagen del mundo interior del individuo.

Isabel y Baglioni, al ser portadores, una de iniciación y el otro de salvación, son arrastrados por instintos —fuerzas— determinadas por el mismo Rappaccini o su veneno. Isabel, guía iniciadora; Baglioni, ve en Juan la oportunidad, ‘disfrazada’ de salvación, de vencer el poder de su rival. Son fuerzas que reflejan los deseos instintivos que, en su mayoría, el individuo oculta y reprime.

#### **4.3.1 Catársis fársica.**

Lo analizado anteriormente, nos conduce a un elemento básico en el esquema trágico: la catársis, la cual lleva implícita la muerte trágica, es decir, la ruptura del orden cósmico al

ser transgredidos valores absolutos y universales. Es un punto clave en el proceso de simbolización de la tragedia fársica, porque veremos cómo esta ruptura, a través de la muerte, es manifiesta en este género.

Aristóteles define este proceso, afirmando “que la imitación tiene por objeto no solo una acción completa, sino además hechos capaces de excitar el temor y la compasión” (Aristóteles 49). Por su parte, Claudia Cecilia Alatorre conceptualiza la fusión temor y compasión y expone que

[...] el sentimiento de terror lo produce la identificación del espectador con el protagonista, como se vivieran a través de él las consecuencias de un acto probable en nosotros. La compasión, en cambio, coloca al espectador en la perspectiva de lo social, es “el otro” que juzga desde su “otredad” al protagonista. Sin embargo, Aristóteles aclara desde el principio que ambos sentimientos se producen simultáneamente; aunque sería mejor decir que guardan una relación dialéctica en donde uno es complementario del otro (45, 46).

Al acercarnos a un texto trágico fársico, el proceso de catarsis adquiere otra dimensión significativa. Alatorre aclara, en resumen, que terror es igual a experiencia individual y compasión al otro, la sociedad. En este sentido, al implicar la farsa, a través de la simbolización, imágenes que conducen al espectador o lector-espectador a realizar asociaciones con otros significados (Alatorre 1986), la catarsis fársica será conducida de distinta manera, es decir, no es una identificación directa, sino indirecta a través de imágenes, en el caso de *La hija de Rappaccini* alegóricas y metafóricas, que el espectador o lector-espectador decodifica y llegan, en el plano individual, al inconsciente y en el plano social o del “otro”:

El sujeto se enfrenta a una incógnita a descifrar. El espectador siente la vivencia de lo desconocido, el desconcierto ante lo imprevisible. Este mundo insólito acerca del cual no puede dar una respuesta unívoca, directa y terminada; provoca sorpresa,

asombro, duda, angustia, ansiedad, temor. El gozo estético se convierte en vértigo. Ante un mundo irreal, atemporal, utópico, posible insólito, incategorizable, de *ficción*, el espectador no puede sino ofrecer reacciones también contradictorias, incategorizables, vive una conmoción, una crisis; más por lo que lo fantástico suscita que por lo que dice; más por sus *alusiones* sorprendentes que por sus “datos” (Noel 147).

También son recibidas desde la plataforma individual: “el otro”, es él, simboliza a sí mismo, pero al mismo tiempo verá reflejado en ese “otro” u “otros”, su propio yo; mientras que el yo individual será una simbolización y proyección de errores morales y espirituales; deseos y acciones reprimidas de la colectividad. Justo como planteábamos en el capítulo anterior, a propósito de los dos esquemas que Rivera (1998) propone para la farsa, y, sugerimos, que pueden darse ambos, esto es, al desnudar, se reviste y al revestir, se desnuda la realidad. Así, con la catarsis fársica: particularización, universalización y viceversa.

*La imaginación vivida* avizora una trama compleja y directa de posibles relaciones *con* y *en* lo real, porque se regocija en la intimidad de una relación poética con lo que aparece. El ámbito de la relación poética escruta más hondamente lo real, porque en la conmoción de una relación vivida alcanza registros imperceptibles al rigor de la razón pura. Así, desde la intimidad vivida el hombre es capaz de envolver en sus redes, tejidas con hilos de imaginación, todo lo que aparece y se le da: exterioridad e interioridad, universalidad y particularidad (Noel 195).

Como revisamos en lo expuesto por María Noel, en la catarsis fársica la imaginación cumple un papel fundamental en el espectador o lector-espectador, ya que a través de ella sucede el proceso de codificación-decodificación de todos los elementos alegóricos, discursivos, etc., que se le presentan a partir de la ruptura en las categorías, no sólo estéticas y estructurales, sino de la realidad misma, tal como lo Alatorre confirma:

[...] la farsa libera una energía catártica porque antes ha ido aglutinando imágenes que desenmascaran nuestra idea de “realidad”, desmitifican a las instituciones, desnudan nuestros más ocultos deseos, denuncian la mentira...(Alatorre 119).

Tenemos que aclarar, antes de hablar del momento catártico en la tragedia y de la muerte trágica por supuesto, que la catarsis fársica no implica necesariamente un estallido de risa, puesto que cada género fársico tendrá su propia trayectoria y lenguaje. Consideramos que cada género fársico tiene su discurso y, por ende, su catarsis. Bien puede suceder que algún espectador o lector-espectador sienta el impulso de la risa en alguna escena que esté exenta de chiste o gracia, en ese caso es una manera de liberar los estadios de represión.

Aclarado lo anterior, revisemos cómo funciona la muerte en la tragedia, ya que ambos, muerte y catarsis, están en estrecha unión. Sin embargo, es pertinente aclarar cómo se presenta en el género realista, para vislumbrar el proceso que sucede en la tragedia fársica.

[...] la función primordial de la tragedia viene a ser la función simbólica del legítimo auto de fé: provocar terror y compasión, estrujar –castigar- y de esa manera redimir –purifica- la conciencia del espectador, llevarlo a un reconocimiento, a una asunción total de orden tanto espiritual como ético y moral, o bien mantener latente y, a la vez, justificar, dándole sentido artístico, a su temor reverencial ante la vida y ante la muerte (Rivera 90).

Sin embargo, en la perspectiva trágico-fársica, tanto la muerte como la catarsis adquieren un planteamiento y, por ende, un efecto distinto, incluso Paz esboza un acercamiento interesante a lo que provoca la catarsis fársica:

El terror sagrado es pavor indecible, precisamente por ser experiencia de lo indecible. [...] Pero apenas reparamos en este misterio terrible, advertimos que lo que sentimos ante lo desconocido no es siempre terror o temor. Muy puede ocurrir

que experimentemos lo contrario: alegría, fascinación. En su forma más pura y original la experiencia de la “otredad” es extrañesa, estupefacción, parálisis del ánimo: asombro (Paz 1993 129).

Bajo esta perspectiva, estamos frente a una catarsis donde el espectador o lector-espectador se enfrenta a sí mismo a través del otro, y en el otro, se sumerge en sí mismo, como vemos en la escena final de *La hija de Rappaccini* —IX—, que inicia su desarrollo precisamente en la escena VIII, cuando Baglioni entrega a Juan el antídoto creado por él, que burlará y contra restará los efectos de los venenos de Rappaccini y liberará a Beatriz de su condición fatal, es decir, salvará la legitimidad de su amor por Juan, regresando así a su naturaleza original, es decir, se restablecerá el orden cósmico: “Si Beatriz es inocente, dáselo a beber: recobrará al poco tiempo su naturaleza original” (Paz 50).

En la misma escena IX, Juan corrobora, a través de la portadora e iniciadora Isabel, quien a petición de él le entrega “Una rosa roja, un corazón trémulo, un pequeño sol radiante, entre mis manos. Una rosa con sed” (51) que, efectivamente

(Sopla sobre ella.) ¡Refréscate, aspira vida! (La rosa ennegrece. Horrorizado, la arroja al suelo.) ¡Es verdad, es verdad! ¡Mi aliento mata, llevo la muerte en la sangre! ¡Estoy maldito, cortado de la vida! Un muro de veneno me separa del mundo... y me une a un monstruo (*Ibid.*).

Las acusaciones de Baglioni tienen un fundamento certero, después de todo. Acto seguido, Beatriz lo llama desde el jardín; salta y reacciona: “¡Atrás, no me toques!” (52), la acusa y repele su naturaleza: “Encarnación de la peste, manzana podrida, manzana envenenada. Muerta ¡y engalanada con los más sagrados atributos de la vida!” (*Ibid.*) y Beatriz argumenta en su defensa:

Mi aliento mata, pero no mi pensamiento. Pertenece a mi padre, a su sueño infinito. Como estas plantas, era una réplica y un reto a la naturaleza: los venenos más

poderosos circulaban por mis venas sin hacerme daño. Era una de las creaciones de mi padre: la más osada, la más temeraria, la más... (52, 53).

En un punto climático de la escena, Rappaccini “(Invisible, perdido en el jardín; sólo se oye su voz.)” (53) le propone:

Hija, ya no estás condenada a la soledad. Corta una de las flores de nuestro árbol y dásela a tu enamorado. Puede tocarla sin temor. Y puede tocarte a ti. Gracias a mi ciencia —y a la secreta simpatía de la sangre— sus opuestas naturalezas se han reconciliado. Los dos pueden ya ser uno. Enlazados atravesarán el mundo, temibles para todos, invencibles, semejantes a dioses (53, 54).

A pesar de las súplicas de su padre, Beatriz accede a la petición de Juan y bebe el antídoto:

Ya di el salto final, ya estoy en la otra orilla. Jardín de mi infancia, paraíso envenenado, árbol, hermano, hijo mío, mi único amante, mi único esposo. ¡Cúbreme, abrázame, quémame, disuelve mis huesos, disuelve mi memoria! Ya caigo, ¡caigo hacia adentro y no toco el fondo de mi alma! (55).

Rappaccini, “(Apareciendo.) Hija, ¿por qué me has abandonado?” (*Ibid.*). Precisamente, en esta última parte sucede algo muy interesante, simbólico, que vale la pena resaltar y analizar: en primer lugar esta última frase dicha por el doctor Rappaccini, nos recuerda a la frase bíblica de Jesús en la cruz: “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado? (Marcos 15 35)”. Incluso Sterne convoca este nexo bíblico y plantea:

This ironic echo of Jesus’ last words emphasizes both Rappaccini’s quasi-incestuous dependence on the daughter he has enslaved, and his despair as he leaves her forever. Hawthorne’s scientist is an inverted Puritan, who sees Beatrice

as a projection of his will to power. Paz's Rappaccini is an impassioned *caudillo* who would bind Beatriz to himself as well as to her lover (236).

Rappaccini invoca a su hija, en una muerte espiritual, inversa por supuesto a la muerte física y trágica, porque al morir Beatriz, transgrede el orden impuesto por él y regresa a su forma original, por lo tanto, su condición de dios, su poder, su mundo, en resumen, él mismo, quedará destruido, es decir, la muerte de Beatriz es la muerte de Rappaccini, si muere ella, él también moriría.

En segundo lugar, no se menciona en diálogo ni acotación alguna, la muerte 'física' de Beatriz. Si bien es cierto que, desde la tragedia griega, por cuestiones de terror y compasión, aunado a lo moral y estético, jamás veremos la muerte en escena, sino tras bambalinas, con la excepción de la tragedia isabelina donde el espectador o lector-espectador es testigo de la muerte, es decir, ésta transcurre a la vista de ellos y de los otros personajes.

*La hija de Rappaccini*, sugiere una imagen de la muerte: "Ya di el salto final, ya estoy en la otra orilla", es decir, Beatriz, en combinación con la condición que le impuso su padre a través de los venenos y el antídoto que recibe de manos de Juan, lo que simboliza la otra esfera, la humana, lo externo, el equilibrio; unidas ambas, son la unión de los contrarios, la totalidad:

[...] el "salto mortal", la experiencia de la "otra orilla", implica un cambio de naturaleza: es un morir y un nacer. Mas la "otra orilla" está en nosotros mismos. Sin movernos, quietos, nos sentimos arrastrados, movidos por un gran viento que nos echa fuera de nosotros. Nos echa fuera y, al mismo tiempo, nos empuja hacia dentro de nosotros (Paz 1993 123).

La transfiguración hacia una muerte y catarsis fársica, la notamos también en uno de los decretos que el Mensajero anuncia en el epílogo:



Una tras otra se suceden las figuras: —el Juglar, el Ermitaño, la Dama— una tras otra aparecen y desaparecen, se juntan y se separan. Guiadas por los astros o por la voluntad sin palabras de la sangre, marchan hacia allá, siempre más allá, al encuentro de sí mismas; se cruzan y enlazan por un instante y luego se dispersan y se pierden en el tiempo (Paz 55).

El texto finaliza con el epílogo y con la afirmación de que cada ‘esfera’ —símbolo del instinto y naturaleza humana— marca un equilibrio en el tiempo y el espacio; y ese tiempo y espacio está dentro de cada uno de nosotros y es el individuo mismo quien decide saltar de una a otra ‘esfera’; de uno a otro mundo; todo es cuestión de decidir hacia donde ‘saltar’, es decir, el individuo como un todo: “Porque ayer y mañana no existen: todo es hoy, todo está aquí, presente. Lo que pasó, está pasando todavía”. He aquí la catarsis fársica; la catarsis que provoca *La hija de Rappaccini*, a través del proceso imaginativo, de simbolización:

La imaginación avanza en la realidad cancelando límites, unificando, promoviendo síntesis, agregaciones, vínculos, figuraciones múltiples, metamorfosis.

Así, la imaginación, en cuanto una realizadora del poder humano de agregación (Eros), “muestra” una manera peculiar de superar todo límite.

De este modo crea su propio acceso a la totalidad.

A nivel de la imaginación puede comprenderse y captarse que TODO ESTÁ EN TODO (Noel 236).

La muerte fársica, en el terreno de lo imposible-simbólico, más allá de una muerte física, literal, es una trascendencia del ser y el individuo hacia sí mismo, en comunión con el otro: conciencia del equilibrio y armonía con la vida, el origen, el destino, en contraposición con lo que instintivamente desea o ha deseado ser. La alegoría del amor-muerte; carne-espíritu; Beatriz-Juan; es la imagen simbólica de la dualidad que nos conforma: yo-otro; ambigüedad de ser o no ser, elegir la ‘esfera’ de la oscuridad o la luz, como dice el Mensajero “El amor es elección: ¿la muerte o la vida?” (Paz 33); esto es, la

muerte fásica en *La hija de Rappaccini*, es una muerte simbólica –terror-compasión-purificación- en la que:

La experiencia de lo Otro culmina en la experiencia de la Unidad. Los dos movimientos contrarios se implican. En el echarse hacia atrás ya late el salto hacia adelante. El precipitarse en el Otro se presenta como un regreso a algo de que fuimos arrancados. Cesa la dualidad, estamos en la otra orilla. Hemos dado el salto mortal. Nos hemos reconciliado con nosotros mismos (Paz 1993 133).

Con la cita anterior, podemos concluir que en la farsa los caracteres son transformados en fuerzas, es decir, los personajes, inmersos en el plano de la exageración y lo imposible, no son la síntesis del carácter del individuo —como en los géneros realistas y no realistas—, sino fuerzas simbólicas que reflejan y expresan la condición humana desde otros niveles de realidad y, por lo tanto, adquieren otra significación. De igual forma, en la farsa trágica, específicamente en *La hija de Rappaccini*, tanto la muerte como la catarsis poseen un tratamiento distinto, en relación a la tragedia, apela a una muerte simbólica, más que física, y el proceso catártico trasciende los límites más profundos de la sensibilidad moral y espiritual del individuo, que sólo transgrede en el plano inconsciente, ya que conscientemente, no se atrevería.

## Conclusión

Durante el proceso de este trabajo, a partir del encuentro con *La hija de Rappaccini*, la firme decisión de iniciar y continuar con este proyecto, a pesar de los obstáculos, en todos sentidos, hasta llegar a las etapas de investigación y, finalmente, redacción y corrección del trabajo, verdaderamente fue —si se me permite el adjetivo— maravilloso. Aunque esto implicaba trabajar a un escritor canónico del siglo XX que, dicho sea de paso, mi interés académico y personal no estaba inclinado a ese siglo; además el temor que mi trabajo no fuera tomado ‘en serio’ por abordar literaria y textualmente un género que, comúnmente, se deja a los críticos teatrales o a los dramaturgos, no detuvo en absoluto mi inquietud, tanto por el género como por el texto.

Culminar este proyecto arrojó en conclusión dos vertientes posibles: por un lado, cuestionamientos y, por otro, lugares de arribo. Iniciaré por enumerar estos últimos. Se pudo confirmar a lo largo y ancho del trabajo, a la luz de la teoría y metodología dramática, que *La hija de Rappaccini* es más que un poema dialogado. Contiene una estructura y trayectoria dramática sólida, quizá el error ha sido ubicarlo en el género dramático equivocado, puesto que, en cuanto a la farsa y farsa trágica, cumple con los elementos estructurales, estéticos e ideológicos que propone este género.

Se enfatizó en varios capítulos un punto fundamental para el análisis: la farsa y el proceso de simbolización que ésta conlleva, a través del lenguaje, la anécdota y el carácter. El proceso que sufren estos tres aspectos básicos del discurso dramático, resalta indiscutiblemente en el drama paciano. Sin embargo, también se descubrió la falta y necesidad de un esquema teórico-metodológico del género fársico y de cada una de sus interpretaciones: farsa trágica, comedia fársica, etc., porque al realizar el análisis se pudieron percibir datos importantes que la teoría no considera:

Con frecuencia se categoriza cualquier tipo de farsa siguiendo la línea del género de origen, en el caso de este trabajo, la tragedia, sin realizar un análisis dramático exhaustivo y minucioso. Sin duda es necesario considerar los principios básicos tanto del drama como

del género que reinterpreta la farsa en cuestión, pero también hay que tomar en cuenta que la farsa es un género autónomo y cada texto fársico va a tomar su dirección propia. En el caso específico de los dos esquemas de farsa: desnudamiento y revestimiento, se inserta uno y otro a tipos de farsa específicos y este trabajo llega a la conclusión que no siempre es así; generalmente aparecen ambos, aunque uno sobresalga o, como en *La hija de Rappaccini*, que reviste la realidad a través de un lenguaje poético, metáforas, personajes alejados de la realidad cotidiana, pero ese revestimiento enviste al mismo tiempo la desnudez de la realidad, pero no la realidad como es planteado por los seis géneros restantes —otro error—, sino que en la farsa, la realidad que se desnuda y critica es, precisamente, la que no se ve, o la que el individuo no quiere ver, porque está escondida en lo más recóndito de su inconsciente: en sus deseos e instintos más arraigados.

En cuanto al lenguaje fársico, éste no únicamente tendrá que ser hilarante; jocoso, sí tendremos frente a nosotros un caos, pero el universo caótico de la farsa no sigue un plan o esquema trazado —insisto—, cada farsa es distinta y esa expresión reveladora y crítica de la realidad, la recodificación que el espectador o lector-espectador realice, no necesariamente será mediante la risa o el chiste. Esto nos conduce al tono grotesco, característico de este género, que, igualmente, no es horrible, absurdo; grotesco implica, como pude corroborarlo en este estudio, fuera de la realidad; ya sea hilarante, poético, fantástico, etc. y además, implica y más, revela impulsos antisociales reprimidos en el inconsciente individual y colectivo.

Con respecto a la anécdota, se observó que *La hija de Rappaccini* tiene una estructura anecdótica, en cuanto a la ordenación de los sucesos, digamos equilibrada; sin embargo, definitivamente el discurso fársico presenta la realidad totalmente inversa, aparentemente sin sentido, esto es, en el caos se encuentra implícito el orden, desde planos individuales y colectivos que trascienden el espacio de la conciencia.

En este sentido, sería aventurado afirmar que la farsa se inclina hacia el esquema temático y deja el anecdótico; riesgo que se pudo corroborar durante el análisis, pues la concepción anecdótica en la farsa es transformada, reconfigurada, mas no aniquilada. En todo caso, visto desde la óptica fársica, presenta rupturas en tiempo, espacio, lenguaje, incluso anécdota: rompe con ello para contemplar al individuo y la sociedad bajo una visión

totalmente distinta y nueva, es decir, replantea la concepción anecdótica, nutrida por supuesto por la línea temática. La realidad y la estructura dramática se recodifican y resulta un discurso simbólico que parte de lo imposible, precisamente aquí —en lo imposible— está la clave en la ruta hacia el análisis de una farsa y su género.

Si nos referimos al tercer aspecto dramático, el carácter, tenemos frente a nosotros ciertos recovecos que han impedido el análisis adecuado a *La hija de Rappaccini* y a las farsas en general; por lo mismo, en ocasiones hacemos comentarios como: “no se entiende el texto”; “está mal escrito”; “es muy malo”; porque queremos ver en las farsas personajes y anécdotas tal como los disfrutamos en los géneros realistas y no realistas. Lo que sucede es que en la farsa no funcionan como caracteres o personajes, sino como fuerzas, tal como se analizó en la trayectoria de los personajes de *La hija de Rappaccini*: se descubrió que funcionan como fuerzas duales, contradictorias, ambiguas, y juntas, simbolizan una sola.

En este sentido, concluimos que, al revisar en detalle estos tres aspectos que sufren una transformación en la farsa desde la perspectiva general y, analizar cada farsa en particular, revelará una significación autónoma. Sin embargo, trazar y seguir una línea teórico-metodológica —en lo general y en lo particular—, tal como se hizo en este trabajo, partiendo de elementos dramáticos: lenguaje, anécdota, carácter, acción; y conceptos como drama, géneros dramáticos, farsa, tragedia y farsa trágica, es fundamental para que una investigación, en cualquier texto y del género que fuere, hable por sí mismo y muestre sus posibilidades de significación.

La segunda vertiente en las conclusiones deja como legado cuestionamientos que resultaron del análisis de *La hija de Rappaccini* de Octavio Paz. El primero surge porque Paz, al no ser denominado dramaturgo, puesto que tiene un sólo drama en su haber, comparado con muchos otros dramaturgos de diversos siglos que han sido y son muy prolíferos, no ha llamado tanto la atención su único drama; quizá por eso. Ahora bien, la pregunta —o más bien inquietud o curiosidad— surge y, quizá apunte a una futura investigación, partiendo del caso de Paz y *La hija de Rappaccini*, en derredor a escritores que abunda su trabajo creador en cualquiera de los demás géneros literarios, pero tienen un solo texto dramático en su currículum, la mayoría de las veces desconocido o tomado en

cuenta en menor grado. Lo más curioso es que existen estos casos desde la literatura novohispana hasta la primera mitad del siglo XX.

Otra cuestión que planteó el recorrido de este trabajo es a partir de un elemento muy importante en la estructura del drama: las acotaciones. En ocasiones, como lectores-espectadores, las ‘saltamos’ y no las leemos, porque queremos conocer el curso de la historia y el destino final de los protagonistas y sentimos que únicamente sirven para el director que pondrá en escena ese texto o para los actores; sin embargo, se pudo percibir, a través de *La hija de Rappaccini* e inclusive en varios textos dramáticos de diversas épocas, que la mayoría de las veces, las acotaciones representan en el texto una parte fundamental para entenderlo, seguirlo y ‘verlo’ como lectores-espectadores, además dan pistas importantes para descubrir su género. Por lo mismo, al no leerlas, nos perdemos gran parte de la historia y la anécdota —incluso en ellas también percibimos cómo es su anécdota, carácter y lenguaje—; es como si leyéramos la mitad de un poema, un cuento o una novela, o nos “saltáramos” ciertos capítulos, fragmentos o versos, porque describen demasiado.

En este sentido, y cerrando las conclusiones de este trabajo, ¿existe una poética de las acotaciones? Y surge —también quizá para una futura investigación— plantear la idea de una poética acotacional o de las acotaciones dramáticas: cómo y cuál es su función, desde la perspectiva de la poética dramático-literaria.

## Bibliografía

Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. México: Col. Escenología, 1986.

Aristóteles. *Poética*. España: Aguilar, 1963.

Blasi, Alberto. "Artificio e intencionalidad de 'La hija de Rappaccini'", *Cuadernos hispanoamericanos* 343-345 (1979): 525-532.

Brickhouse, Anna. "Hawthorne in the Americas: Frances Calderón de la Barca, Octavio Paz, and the Mexican Genealogy of 'Rappaccini's Daughter'." *Publications of the Modern Language Association of America* (1998): 227-242.

Carballido, Emilio. "Crónica de un estreno remoto", *Revista Hispanoamericana* 37 (1971): 233-237.

Ceballos, Edgar. *Principios de construcción dramática*. México: Col. Escenología, 1998.

Chavarri, Raúl. "Fantasías, símbolos y poéticas en el teatro de Octavio Paz", *Cuadernos hispanoamericanos* 343-345 (1979): 503-524.

Dauster, Frank. "La hija de Rappaccini: dos visiones de la fantasía", *Tramoya* 16 (1979): 58-64.

De Anhalt, Nedda G. "Amor: Occidente y oriente (Apuntes para un estudio comparativo sobre *La hija de Rappaccini* de Hawthorne y Paz)", *Universidad Veracruzana* 79 (1991): 276-290.

Domínguez Cuenca, Daniel. "El palimpsesto: una aproximación al mito de la mujer veneno desde *La hija de Rappaccini*", *Revista de la Universidad Cristóbal Colón* 17-18, edición digital a texto completo en [www.eumed.net/rev/rucc/17-18/](http://www.eumed.net/rev/rucc/17-18/)

González Pelayo, Irma. "Soledad y comunión, ejes del pensamiento poético en *La hija de Rappaccini* de Paz", *Literatura Mexicana* vol. 2, no. 1 (1991): 121-134.

Guzmán Zárate, Eduardo Ari. "Octavio Paz y su relación con el teatro", *Tema y variaciones de literatura* 36 (2011): 155-163.

Hegel, Friedrich, *Lecciones de estética*. México: Ediciones Coyoacán, 2005.

Hernández, Cándida Ferrero. "La doncella ponzoñosa. Tradición y símbolo en Octavio Paz." *La letteratura ispanoamericana e il Nobel* 37 (2015): 160-176.

Isibasi Pouchin, María Elena. "El surrealismo de Octavio Paz: *La hija de Rappaccini*", *Anuario de Letras Modernas* vol. 14 (2007-2008): 139-152.

López García, Tibisay. "Rasgos en *La hija de Rappaccini* que configuran la poética del erotismo de Octavio Paz", *Philobiblion: revista de literaturas hispánicas* 2 (2015): 143-158.

Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. *Las edades de oro del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Millares, Selena. "Aproximaciones a *La hija de Rappaccini*, de Octavio Paz", *Teatro: revista de estudios teatrales* 6-7 (1995): 177-182.

Nicoll, MA Allardyce. *An introduction to dramatic theory*. BiblioBazaar, LLC, 2009.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. España: Alianza Editorial, 2000.

Noel, María, *Filosofía de la imaginación*. México: Siglo veintiuno editores, 1988.

Partida, Armando, *La vanguardia teatral en México*. México: Colección biblioteca del ISSSTE, 2000.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Paz, Octavio. *La hija de Rappaccini. Teatro mexicano del siglo XX. Tomo V*. México: Colección de letras mexicanas. F.C.E., 1980.

Rabassa, Gerard Torres. "'Otra manera de mirar'. Género fantástico y literatura del absurdo: hacia una impugnación del orden de lo real." *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico* 3.1 (2015): 185-205.



Ramos, Rafael Núñez. "El teatro del absurdo como subgénero dramático." *Archivum* 31 (1981): 631-644.

Rivera, Virgilio Ariel. *La composición dramática. Estructura y cánones de los 7 géneros*. México: Col. Escenología, 1998.

Sterne, Richard C. "Hawthorne Transformed: Octavio Paz's" *La hija de Rappaccini*." *Comparative Literature Studies* (1976): 230-239.

Toro, Fernando de. "Texto, texto dramático, texto espectacular." (1987).

Unger, Roni. *Poesía en voz alta*. México: INBA-UNAM, 2006.

Uroff, M. D. "The Doctors in" *Rappaccini's Daughter*." *Nineteenth-Century Fiction* 27.1 (1972): 61-70.

Usigli, Rodolfo, *Itinerario del autor dramático*. México: La casa de España en México, 1940.

Viviescas, Víctor. "La crisis de la representación y de la forma dramática". *Centro de investigaciones y desarrollo científico* (2005): 437-465.

Wright, Edward, *Para comprender el teatro actual*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Zamora, Lois Parkinson. "'A Garden Inclosed: Fuentès' Aura, Hawthorne's and Paz's" *Rappaccini's Daughter*," and Uyeda's *Ugetsu Monogatari*." *Revista canadiense de estudios hispánicos* (1984): 321-334.