

"MOSCAS SOBRE EL MARMOL"
DE LUIS ALBERTO HEIREMANS:
EL FANTASMA EN LA CABALLERIZA

Por Eduardo Thomas Dublé

I. INTRODUCCIÓN

El año 1970 el crítico Julio Durán Cerda afirmaba: "El más alto nivel del teatro chileno actual lo ha dado, hasta ahora, Luis Alberto Heiremans (1928-1964), desaparecido a los treinta y seis años de edad, en el momento que alcanzaba la plenitud de su madurez"¹. Este juicio parece ser el predominante. Grinor Rojo, refiriéndose a *El Abanderado*, acepta que es "quizás si la mejor pieza de teatro chileno contemporáneo"². Cedomil Goić destaca el carácter renovador de la obra de Heiremans a nivel continental³, y Teresa Cajiao, en un ensayo de 234 páginas dedicado a este dramaturgo, enfatiza entre otros aspectos sus éxitos en el plano internacional y su pertenencia a un conjunto de escritores que se esfuerza por abrir nuevas perspectivas a la literatura chilena⁴.

Con todo, debemos reconocer que la obra de Heiremans todavía espera que se le dedique la atención que merece.

Ateniéndonos a las escasas referencias atendibles de que disponemos, observamos que se ha dividido la producción de este autor en dos períodos, de los que el segundo constituye la madurez del creador. La opinión es de Fernando Debesa: "¿Qué es lo que caracteriza este segundo período de Heiremans, que produce

¹"El teatro chileno de nuestros días", en *Teatro chileno contemporáneo*. Ed. Aguilar, 1970, p. 44.

²"Explicación de Armando Moock", en Armando Moock: *Teatro*. Nascimento, 1971.

³"La estructura de la peregrinación", en *Castellano, 2º Año de Educación Media*. Santiago de Chile, Centro de Perfeccionamiento, Experimentación e Investigaciones Pedagógicas, 1969. "En versos de ciego, primeramente, y, ahora, en su notable pieza *El Abanderado*, emplea Heiremans, con originalidad sin igual en nuestro medio hispanoamericano, la estructura épica-dramática del motivo de la peregrinación" (p. 54).

⁴*Temas y símbolos en la obra de Luis Alberto Heiremans*. Ed. Universitaria (Fundación Luis Alberto Heiremans), 1970.

Versos de ciego, El Abanderado, Buena Ventura y El tony chico? En mi concepto, la creación de un mundo teatral puro, sin otra lógica que el pensamiento poético del autor, ni otra psicología que la estrictamente indispensable para el devenir dramático. Esta extrema libertad que elige Heiremans podrá parecer a algunos críticos como propicia a lo esquemático, e incluso a lo gratuito. Pero tendrán que reconocer que esta especie de creacionismo aporta al teatro chileno obras de una riquísima imaginación, de una facultad de invención inagotable, poco corriente en nuestra literatura, tan afecta a la opacidad”⁵.

Este juicio es importante, porque de acuerdo a él, las siguientes páginas las dedicaremos a una obra que cae en el primer período: *Moscas sobre el mármol*. Si sabemos que Heiremans arriba finalmente a un arte de las características que indica Fernando Debesa (una “especie de creacionismo”), quiere decir que el resto de su obra debe apuntar de algún modo hacia esa fórmula, sobre todo si tomamos en cuenta que uno de los aspectos más elogiados por la crítica es la maciza coherencia de su producción.

Nuestro estudio de *Moscas sobre el mármol* se orientará —en sus aspectos generales y fundamentales— por la concepción de la obra como textura y como estructura, tal cual la encontramos en *Semantics of Style*, de Seigmeur Chatman: “Para Bredsdley, cada unidad artística —una pintura, una sinfonía, un poema— puede dividirse en dos aspectos básicos, su aspecto global —o estructura— y su aspecto local —o textura.

”Los significados estructurales son significados que dependen de o son una función de todo el discurso o de una gran parte de él... Los significados texturales son detalles del significado o significados de menor importancia...”⁶.

Siguiendo esta línea, nos preocuparemos primero de elementos texturales: analizaremos la obra considerando algunos de sus elementos en su parcialidad, utilizando como línea central del estudio el análisis de la situación dramática, en nuestra opinión la mejor vía de acceso a la comprensión del mundo dramático y de los símbolos. Esperamos que el análisis nos abra las puertas al nivel de la estructura, a la que entendemos como una comprensión del hombre, del universo y del arte que se manifiesta

⁵“Apuntes sobre la obra dramática de Luis Alberto Heiremans”, *El Mercurio*, 25 de noviembre de 1964. Lo que destaca Debesa es la asunción, por parte del autor, de un concepto del drama como lenguaje creador de un mundo autónomo, sin referente externo. La carencia de referente externo posibilita su carácter altamente poético.

⁶“The Semantics of Style”, en *Structuralism*. London, 1970.

en la obra dándole unidad: como el significado global que cohesionan las partes conformantes del texto literario haciendo de ellas un corpus cargado de sentido.

Apoyaremos nuestro análisis de la situación dramática en el estudio de las “funciones de la situación” que distingue E. Souriau⁷, las que a continuación exponemos para facilitar la comprensión de las páginas que siguen.

Los personajes de un drama, de acuerdo a esta teoría, se revelan como tales en la situación dramática, pudiendo desempeñar seis funciones, la primera de las cuales es la *Fuerza orientada* de la situación: la Fuerza orientada corresponde al personaje (o los personajes) que busca algo y que conduce sus esfuerzos apasionadamente hacia el logro de ese objetivo. La segunda función es el *Bien deseado* por la Fuerza orientada, función que puede encarnarse o no en un personaje. La tercera función es el *Obtenedor deseado* por la fuerza orientada. Se trata del personaje (o de los personajes) para quien la Fuerza orientada desea obtener el Bien deseado. La cuarta función es el *Opositor*: el personaje (o personajes) que se opone a que el Bien deseado llegue a manos del Obtenedor deseado; es el productor del conflicto, el que genera la tensión dramática. Especial interés tiene la quinta función: el Arbitro de la situación. Se trata del personaje (o de los personajes) que puede decidir la pugna en un sentido u otro. La sexta función, finalmente, es la del Ayudante: el personaje co-interesado en el éxito de alguna de las otras funciones. En una determinada situación dramática puede haber o no ayudantes. Estos pueden serlo de cualquiera de las funciones señaladas.

Aunque en este trabajo trataremos de no utilizarla e intentaremos señalar siempre a las funciones por sus nombres, indicamos a continuación la nomenclatura de las mismas: Fuerza orientada = Fo; Bien deseado = Bs; Obtenedor deseado = Os; Opositor = Op; Arbitro de la situación = Ar; Ayudante = Ad. Al Ayudante debe adjuntársele entre paréntesis cuál es la función con la que colabora: Ad (Fo); Ad (Bs); Ad (Os); Ad (Op); Ad (Ar).

No nos contentaremos con determinar la situación dramática y las funciones que los personajes desempeñan en ella. Nos interesa comprobar cómo la situación evoluciona, cambia, y cómo los personajes encarnan esas funciones motivados por factores internos y externos.

⁷E. Souriau, *Les 200.000 Situations dramatiques*, París, 1950. Siéndonos inaccesible este texto, consultamos: Heinrich Lausberg, *Manual de Retórica Literaria*, Tomo II, p. 470 y ss., Ed. Gredos, 1966, p. 268 y ss.; también A. J. Greimas, *Semántica Estructural*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 263-289.

II. LA SITUACIÓN DRAMÁTICA, PRESENTACIÓN Y DESARROLLO

Uno de los aspectos elogiados en este drama es la hábil presentación de la situación dramática⁸.

En una caballeriza abandonada, que alguna vez fue capilla, en la que todavía es posible descubrir rasgos arquitectónicos de su antigua función religiosa —nichos para santos, ventanillas con vitrales— dialogan Julián, el dueño de la propiedad y su amigo Enrique. La conversación trata de ser ágil, pero algo interfiere evitando su flujo natural; cierta tensión latente bajo la alegre jovialidad —que se intuye artificial— de Julián, que se estrella contra la seriedad del desconcertado Enrique. Nos enteramos de que Enrique ha sido invitado a una fiesta que se desarrollará en esa caballeriza. Cuando se incorpora al diálogo Amalia, la madre de Julián, sabemos que la fiesta la da este último en honor de su amigo, quien ha estado trabajando diez años en Calama. La parte principal de la fiesta consistirá en la cacería de un fantasma que habita en esa caballeriza, según creencia de los peones del fundo. Cuenta Julián:

“Dicen que en las noches de luna se escucha en estas caballerizas una canción melancólica. Dicen que es alguien que llora por un amor perdido y la única manera de hacerlo callar es encendiéndole una vela y rezando tres padrenuestros. Nosotros, en cambio, lo haremos enmudecer para siempre. Lo mataremos”⁹

Para los efectos de la fiesta, se repartirá a los invitados rifles de fulminantes, con los que se perseguirá al fantasma por el parque hasta arrinconarlo en la caballeriza y matarlo. El papel de fantasma lo haría Segundo, el mozo, disfrazado con una sábana. Enrique manifiesta desagrado ante la idea de perseguir a un hombre torturado por el terror, pues Segundo teme al fantasma.

Al llegar Teresa —la mujer de Julián— a la caballeriza, queda sola con Enrique, pues su marido y su suegra se retiran a la casa patronal para preocuparse de los preparativos de la fiesta. El diálogo de ambos es tenso y culmina con una reacción herida de los dos al escuchar una canción que estuvo de moda diez años atrás, emitida por los parlantes que Julián está probando en la casa patronal. Teresa se muestra esquiva al diálogo con Enrique y rehúye entrar en recuerdos, pero es evidente que la canción se

⁸Cajiao, *of cit.*, p. 157.

⁹*Moscas sobre el mármol*, Ed. Nuevo Extremo, 1958, p. 27. El resto de las citas textuales son tomadas de esta edición.

vincula a una vivencia común de ella y Enrique. Esta última escena muestra con claridad una característica del drama entero: Sus personajes están condicionados por cierto pasado que está siempre gravitando en el diálogo, interfiriendo sus relaciones.

El desarrollo de la obra consiste —en buena parte— en el develamiento gradual de ese pasado y de la significación que reviste para los personajes.

El momento pretérito más aludido en la obra es la partida de Enrique, hace ya diez años, a Calama. Eso indica que reviste una gran importancia para la acción. También hay un momento futuro que se reitera bajo distintas formas en el diálogo: el de la muerte del fantasma. Lo interesante es observar que esos estratos temporales son aludidos desde perspectivas cambiantes, variando su significado a los ojos de los personajes. En este diálogo inicial Julián se refiere a la muerte del fantasma primero como a un crimen, para luego corregir lo dicho y adjudicarle un carácter de simple juego.

La conversación de Julián, Enrique y Amalia revela otros detalles importantes del pasado: nos enteramos de que cuando partió Enrique a Calama, Julián y Teresa llevaban ya tres o cuatro años de matrimonio; quiere decir, entonces, que en la actualidad —momento de apertura de la acción— tienen trece o catorce años de matrimonio; nos enteramos también de que por ese tiempo Amalia viajó a París para dejar a su hijo “hacerse hombre” según ella misma confiesa; sabemos también que Julián y Enrique fueron tan amigos en la infancia que se pegaban enfermedades y cazaban —en esa misma caballeriza abandonada— arañas con antorchas en las noches; sabemos, además, que Amalia estudió en París donde la mandó su padre para evitar la educación chilena influida por la religión. Fue en ese mismo tiempo que la capilla fue transformada en caballeriza. También tenemos conocimiento de un pasado de bienestar económico para Julián y su madre; hoy día, se queja Teresa hablando con Enrique, para mantener la modalidad de vida que se llevó en el pasado, la familia permanece todo el tiempo en el fundo.

La situación dramática termina de plantearse —con características de trama policial— cuando Julián entrega una escopeta a Segundo —que es algo retardado— indicándole que se esconda durante la fiesta en un palomar y dispare sobre la forma blanca que aparecerá en el parque. Obviamente, no será Segundo quien hará de fantasma dentro de los planes de Julián.

Amalia interrumpe el diálogo de Julián con el mozo cuando entra con unos tules que desea colocar como adornos en la caballeriza simulando telarañas. Alcanza a advertir el gesto de su hijo

que esconde la escopeta. Cuando queda sola con el mozo, lo interroga, para averiguar la verdad de lo que sucede, porque intuye la inminencia de una catástrofe. Sólo logra que Segundo le cuente que mientras ella estuvo en París, Enrique visitaba a menudo a Teresa en la casa familiar de Santiago. No logra que le confiese la finalidad de la escopeta, pues, Segundo está atemorizado por una amenaza de Julián. Mientras colocan las telarañas ella y Segundo, Teresa entra a la caballeriza. Sobreviene un diálogo en que se evidencian la agresividad de Amalia hacia su nuera y la frialdad de ésta hacia su suegra. Trata Amalia, por todos los medios, de obtener la verdad de parte de su nuera, advirtiéndole que sospecha la proximidad de una catástrofe, pero la llegada en ese momento de Enrique a la caballeriza le permite comprender cuál es la situación que aflige a su hijo. No admite más explicaciones de Teresa y adopta una actitud irónica.

Ingresa entonces Julián a la caballeriza y ayuda a su madre a revisar las telarañas sin dar —aparentemente— importancia a los cuchicheos de Teresa y Enrique, quienes acuerdan verse allí mismo después de comida, antes de la cacería. Amalia y Teresa se van a atender a los invitados, y Julián pide a Enrique que haga de fantasma.

La situación dramática se perfila claramente: Julián desea asesinar a Enrique. El móvil, ya puede intuirse, es el deseo de eliminar un estorbo entre él y Teresa. No es difícil imaginar la índole del suceso que ocurrió hace diez años y que causó la huida de Enrique a Calama.

Distinguiendo en la situación dramática las "funciones de la situación" que postula Souriau, no cabe duda de que Julián es la Fuerza orientada. El Bien deseado que lo orienta es Teresa: su posesión plena, sin la interferencia del amor nacido entre Enrique y ella. En último término, desea poner fin a una situación odiosa que imposibilita la relación matrimonial. Existe el deseo de venganza entre las complejas motivaciones de Julián. Muchas veces es cruel. Pero veremos que la venganza no constituye en ningún caso el más relevante de sus móviles. El Obtenedor deseado es el propio Julián. Es él mismo quien recibirá los frutos de su esfuerzo. El Opositor es, aparentemente, Enrique; el hombre que tiene lazos sentimentales con Teresa y que la busca decididamente.

El Arbitro de la situación es el propio Julián. Lo es en muchos sentidos. El es el dueño de intentar o no el asesinato de Enrique; es también quien debe escoger la vía de acceso a la unión con su mujer. De hecho, si Enrique se niega a hacer de fantasma —lo que impide el asesinato—, lo que en verdad le salva de la muerte es el proceso interior que vive Julián, que priva al crimen de todo sentido.

El papel que desempeña Amalia en la situación dramática queda en claro en dos momentos posteriores de la acción: una entrevista de Teresa con Enrique y, especialmente, un nuevo enfrentamiento de Teresa con Amalia. Hasta el instante la madre del protagonista parece moverse por interés de colaborar con su hijo en todo sentido, sin entrar directamente en sus problemas; sin embargo, en las dos escenas aludidas se evidencia que el real Opositor de Julián es ella, por su afán maternal posesivo. En su morboso interés de conservar a su hijo no duda en chantajearlo moralmente —cuando su padre dejó el hogar Julián juró a Amalia no abandonarla jamás—; en aterrorizarlo convenciéndolo de su soledad e aislamiento en un mundo hostil, en el cual sólo ellos son apoyo el uno para el otro; en inducir a Teresa a que huya con Enrique.

La negativa de Teresa a partir con Enrique, formulada tanto a éste como a Amalia, indica que desempeña una función de —por lo menos— Ad (Os): Ayudante de Obtenedor deseado. Si desea quedarse con Julián, amando realmente a Enrique, lo menos que hace es permitir a Julián que obtenga lo que desea: ella misma y la eliminación del rival. Es la única persona que está realmente al lado de Julián. Cuando, en una de las últimas escenas, sin negar a éste la verdad de su amor por Enrique, trata de conducirlo a una superación de los inconvenientes para la unión; cuando enfrenta a Amalia y le enrostra ser la enemiga que la ha separado de su marido, entonces Teresa se comporta decididamente como Ad (Fo).

Manifiesta los motivos que tiene para adoptar esta actitud cuando discute con Julián, quien ha asistido —oculto tras unas cortinas— a las mencionadas escenas de Teresa con Enrique y luego con Amalia. Ella es católica y no desea romper el vínculo sagrado que la une a su marido. Pero también quiere ayudarlo; darle algo que le permita vivir.

Julián no acepta la colaboración de su mujer. El desea amor, no solidaridad cristiana, y ella ha dejado bien en claro que ama a Enrique. Por eso, se cubre con una telaraña del decorado que colocó Amalia en la caballeriza y decide hacer él de fantasma, puesto que efectivamente lo es. El es el fantasma. Muere a consecuencias del disparo de Segundo.

En definitiva, Julián es el Opositor de sí mismo. Si él es el Arbitro de la situación, es también el Opositor: los impedimentos más poderosos para la conquista del Bien por él deseado —al fin y al cabo, Teresa le está ofreciendo la oportunidad de merecerla y ganarla— están en él mismo, en su compleja interioridad.

III. ACCIÓN E INTRIGA

Lo anteriormente expuesto es un análisis de la situación dramática de *Moscas sobre el mármol* en su nivel externo, aparente. En ese nivel —que Henri Gouhier denomina de la “Intriga”—, se trata de un esquema policial: un intento de asesinato que culmina en suicidio por motivos de amor en una familia marcada por la relación incestuosa entre madre e hijo y por un aristocratismo decadente.

Si queremos captar la obra en su verdadera riqueza, es preciso que penetremos al nivel de la acción interna, en que operan las motivaciones profundas de los personajes, las que realmente generan la tensión dramática. En buenas cuentas, queremos enfrentar el nivel que Gouhier denomina de la “Acción”¹⁰.

Moscas sobre el mármol está construido de modo que el nivel interno de la acción se va develando paulatinamente, mostrándose así el sentido trascendente de los hechos.

Después de haberse negado Enrique a hacer de fantasma, Julián queda solo con su madre, a quien confiesa que “Hace diez años o más, mucho más, algo sucedió entre Teresa y Enrique”. También le dice que la partida de Enrique no bastó para que terminara todo.

“Ese algo quedó y durante diez años me ha perseguido como un fantasma”. Julián trató de desentenderse de esa situación y de organizar su vida “a su antojo” de acuerdo a la filosofía de Amalia, siéndole imposible. Cuando descubrió la infidelidad de su mujer, se asomó también a una verdad que le hace cuestionar su vida entera: “Hay algo entre ellos, mamá, algo indestructible, algo que yo nunca he tenido (...). Me bastó verlos juntos, aquí, esta tarde después de diez años, para darme cuenta que ese algo existe todavía. Porque yo fui quien lo hizo venir apenas supe que había llegado, yo quien lo invité, porque quería saber ¡Saber!. Saber así de una vez por todas... Qué es ese algo..., porque a lo mejor hemos estado equivocados desde un comienzo”¹¹.

La visión de Teresa y Enrique unidos por el amor conmueve a Julián en sus raíces: todos los presupuestos y valores heredados de su familia, que fundamentan la modalidad de vida que arrastra con su madre, fueron heridos de muerte en ese instante. El amigo y la esposa infieles le impusieron la conciencia del propio vacío y de la propia soledad. Durante diez años, rehuyó enfrentarse a esa situación.

La toma de conciencia le significó también la necesidad urgente de solucionar su propia vida:

¹⁰Henri Gouhier, *La obra teatral*, EUDEBA, 1965.

¹¹*Moscas*, pp. 60 y 61.

“A lo mejor hay algo más. En la vida me refiero... A lo mejor no se puede hacer lo que tú dices: Moldearla a nuestro gusto, a lo mejor hay más, cosas que nosotros no hemos descubierto, cosas que otros tienen..., hay algo en Teresa, en Enrique, algo que a veces he visto en los ojos de otras personas, algo que ellos están prontos a darnos¹².”

Antes nos hemos referido a la importancia que tiene el pasado para los personajes de este drama. Estas últimas palabras de Julián iluminan un momento relativamente reciente: la invitación a Enrique para que asista a la fiesta. Como toda persona que rehúye a la realidad, Julián es un tipo contradictorio. Puede ser que lo haya invitado para matarlo, como efectivamente proyecta hacer; pero ahora confía a su madre que lo invitó para saber qué era ese “algo” indestructible, inmune a la distancia y al tiempo, que une a Teresa y Enrique, con la esperanza de que ese algo pueda serle dado. Estas palabras dirigidas a Amalia corresponden a un intento angustioso de comunicación —lo que conduciría al protagonista a la liberación, a la salvación— rápidamente abortado por la vigilante y celosa madre. Es el mismo impulso que lleva a Julián a sincerarse en contados momentos con Enrique y en la escena final con Teresa.

Nos encontramos ante un proceso de trágica autenticación. Ese es el Bien deseado que Julián persigue realmente; ésa es la orientación profunda de su actuar. Ya señalamos la contradicción constante que ofrece la torturada personalidad de Julián: por un lado se orienta hacia la eliminación de todo aquello que lo saque de la inconsciencia, de la segura inmovilidad —quiere matar a Enrique; silencia las voces de los que desean ayudarlo—; por otro, sus actos persiguen un enfrentamiento a la realidad que durante diez años evitó mirar de frente, en la creencia de que en ella misma encontrará una verdad salvadora.

Lo más terrible de la situación de Julián es que, siendo un débil, no puede renunciar a su búsqueda.

Amalia cumple concienzudamente su función de Opositor: “Teresa, Enrique, tu padre, todos pertenecen a otra raza, a la de los enemigos, y cada vez que quieren darnos algo es para hacernos daño”, disuade, envuelve a Julián —y aparentemente extingue la voluntad de su hijo. Sin embargo, entre constantes manifestaciones de miedo, de escepticismo desesperanzado, de acatamiento a la madre, Julián prosigue enfrentándose a su situación, porque no tiene otro camino que seguir. Su terror al tiempo— caracterizador también de Amalia— nace de que sabe que su vida se escurre estérilmente, malgastándose en el aislamiento y la irresponsabili-

¹²Id., p. 61.

dad que le imponen por un lado la mentalidad enferma de su madre y, por otro, su propia incapacidad para asumir la existencia.

Enrique, a quien vimos como opositor en el nivel de la intriga, aparece en este nivel de la acción como interesado en ayudar a Julián por el afecto que le inspira la amistad. Comprende la situación de su amigo y desea brindarle una posibilidad de salvación. Adopta la única función que él, desde su situación, puede adoptar para ayudarlo: Ad. (Ar).

Sucede esto cuando Julián le solicita que haga de fantasma. Al pedirselo, le insinúa de paso que percibe el amor que siente por Teresa. Súbitamente, le confiesa que ha visto en sus ojos algo parecido a lo que otras veces ha visto en los de Teresa: "una especie de verdad". La respuesta de Enrique es un esfuerzo por comunicarse con su amigo y por conducirlo a la solución de sus conflictos internos: le dice que es cierto; que esa verdad existe y es algo que vincula a los hombres; por eso él no está solo. Acusa a Julián de engañarse a sí mismo, manifestando un materialismo en el que en realidad no cree, por el afán de involucrase en un esteticismo hueco. La acusación de Enrique es acertada. Amalia y Julián presentan en todo orden de cosas una marcada inclinación esteticista. Tal característica es notoria en su vocabulario afrancesado y en la fiesta que organizan.

Julián está consciente de esto. Sabe que se caracteriza por un esteticismo vacío y frívolo, en el que sólo busca apartar los ojos de la aterradora nada existencial en que está sumido. "Yo estoy hecho de literatura sin mensaje, sin propósito", le dice a Enrique. Antes ha respondido a Enrique con palabras que, junto con dar el título a la obra, expresan cabalmente su problema:

"No hay verdad, Enrique, esa es la única verdad. Nada hay entre los hombres, salvo lo que ellos mismos fabrican. Mira esta cosa toda hecha de mármol por quién sabe quién..., sobre ella los hombres no son más que moscas, es decir, imperfecciones, algo que rompe la belleza de la piedra. Y esas moscas crean sus propias relaciones, tejen su destino y tratan de ordenar la confusión, las moscas solas, Enrique, solas, solas. Y no hay nada más..."¹³.

Julián no cree del todo en lo que afirma con tanto calor, ya que sólo hace segundos que se manifestó impresionado por una verdad que vio en los ojos de su amigo.

El personaje que lo da todo por Julián es Teresa. Nos referi-

¹³Id., p. 52.

mos anteriormente a sus motivaciones religiosas. Rechaza la posibilidad de irse con el hombre que ama, para entregarse a una causa superior que le prescribe su creencia. Ella es responsable del destino de su marido y debe ayudarlo a salvarse con una actitud cristiana. Sabe cuál es el abismo en que se encuentra Julián y espera poder sacarlo de él. Constantemente —a pesar de que su renuncia implica un presente de frustración aterradora que se prolongará indefinidamente— cumple su papel de ayudante: Ad (Fo) y Ad (Os), como ya observamos, pero también Ad (Ar), pues en último término apela a la calidad de Arbitro de la situación de Julián. Sólo él puede decidir su propio destino y, como antes hiciera Enrique, ella le entrega elementos para que decida en conciencia: le hace ver que si él —Julián— se queja de la soledad en que ha vivido, ella también ha sufrido incomunicación y soledad. Por lo menos, él, tuvo el amor de su madre. En cuanto a Enrique, es cierto que lo ama, pero ese amor jamás se consumó. En ese sentido material, jamás le fue infiel.

En este momento, Teresa es Ad (Ar): depende de Julián decidir en conciencia sobre la mención franca que ella ha hecho al “refugio” en el amor materno y a sus implicancias para la vida matrimonial; también debe decidir sobre el grado de culpabilidad que corresponde a su mujer. Desgraciadamente, rehúye otra vez la responsabilidad de enfrentar la verdad, diluyendo la situación en nuevas acusaciones a Teresa.

En el terreno específicamente amoroso, Teresa también hace de Ad (Fo), como vimos anteriormente. Pero la debilidad de Julián impide que éste emprenda la liberación de la tutela materna y la unión con su mujer. Sabemos que Julián asistió a las escenas en que Teresa se encuentra con Enrique y Amalia, donde el diálogo le mostró la verdad total en lo referente a las intenciones de su madre respecto de su mujer, de su matrimonio y de su posesión permanente y absoluta.

Teresa —bastante agotada— se da cuenta de que es imposible rehacer el matrimonio por esa vía, y se dirige al aspecto esencial: permanecerá junto a su marido porque puede darle algo que le sirva para su vida: conducirlo al encuentro de lo trascendente, de aquello que nos da un sentido, de lo divino. La actitud de Julián se mantiene en los términos escépticos ante lo trascendente que mostrara antes conversando con Enrique.

Pese a todo, la esperanza de salvación se abre para Julián en la muerte misma, al reconocer —en palabras dirigidas a su madre que “a lo mejor hay... algo, alguien fuera de nosotros. Alguien que habríamos podido... si verdaderamente hubiéramos querido... alcanzar”¹⁴.

¹⁴Id., p. 88.

Teresa Cajiao estima que “las palabras de su héroe (Julián) ante la muerte revelan duda, no plena convicción ni en un sentido ni en el otro [ni fe ni absoluta falta de fe en el más allá], sólo el fin de una vida totalmente frustrada”. Nosotros por el contexto dramático, interpretamos esas dubitativas palabras finales como un vuelco espiritual hacia lo superior (latente en el héroe durante toda la acción), fruto de la experiencia límite y de su consecuente acceso al otro. Si en esas palabras no hay certeza de lo divino, sí hay en ellas una esperanza de que la vida tiene un sentido y la seguridad de que la existencia debe orientarse en la búsqueda de ese sentido.

La degradación de Amalia culmina al impedir que esas palabras sean dirigidas a Teresa —como realmente desea Julián—, y al apoderarse más tarde desesperadamente del cadáver, gritando que al fin su hijo le pertenecerá por completo. Es significativo el cuadro dramático de la madre abrazando un cadáver cuando su hijo ha encontrado alivio en la búsqueda de la liberación en lo trascendente.

Esta escena pone en relieve la función arbitral del protagonista: precisamente cuando más desvalido se encuentra entre los brazos de su madre que lo aísla de todo y le niega comunicación, la experiencia de la muerte le hace liberarse en un movimiento de esperanza, de autenticación. Si es Opositor a su proyecto, por su constante debilidad y autocompasión, muestra sin embargo, una fuerza insospechada al escoger libremente la muerte antes que una existencia que se prolongará inaceptable, degradante. El fantasma es él, y esa es una culpa que debe purgar. Debe eliminarse. Es entonces cuando las palabras de Teresa llegan realmente a su conciencia.

IV. EL ESPACIO. LOS SÍMBOLOS

El hablante básico —esto es, el “lenguaje de las acotaciones”— describe el espacio en que transcurrirá la acción. Se trata de una caballeriza abandonada. Su descripción es minuciosa, analítica:

“Hace algunos años, o algunas generaciones ésta debe haber sido la capilla de la propiedad que pertenece a Julián. Uno de sus antepasados la utilizó luego como caballeriza y, más tarde, el tiempo se ha encargado de transformarla en lo que ahora es: un edificio medio derruido, lleno de luz incierta y de objetos heterogéneos. Sin embargo, todavía se descubre la arquitectura primitiva”.

Es un espacio asfixiante, encerrado, muerto:

“Hace tiempo que a esta caballeriza no entra un caballo o un ser humano. Las puertas están cerradas y se experimenta la sensación de que el mismo aire ha circulado entre las cuatro paredes, sin renovarse. Nadie podría vivir ahí adentro”.

Cuando entran Julián y Enrique, lo hacen abriendo con algún esfuerzo una de las dos puertas y, entonces, entra luz:

“Las sombras corren a agazaparse en los rincones como fantasmas de caballos asustados.

O tal vez no sean sombras, sino todo lo que vivió ahí antes, antes que la capilla fuese transformada en caballeriza”¹⁵.

Se trata de un recinto que en el pasado sirvió para el culto religioso; el abuelo de Julián lo degradó a caballeriza, en un acto consciente de oposición a todo influjo de ese tipo en su familia. Por ese motivo mandó a su hija a educarse en Francia. Allí obtuvo Amalia su formación de “librepensadora”. Ella misma cuenta que su padre odiaba “los colegios de monjas” y que “era ateo y absolutamente sacrílego”¹⁶. La carrera descendente de la capilla no se detuvo allí. La caballeriza a su vez se degradó quedando transformada en una bodega repleta de objetos sin uso ni sentido, asfixiante, inhabitable, llena de polvo.

La capilla, sin embargo, sigue presente todavía bajo el caos, gracias a algunos vestigios arquitectónicos:

“El techo es alto, hay algunas ventanitas que conservan sus vitrales y un nicho donde, sin duda, hubo alguna imagen de santo”¹⁷.

Este espacio no es sino la representación simbólica de la interioridad de Julián. La conciencia de este personaje es una absurda bodega llena de desperdicios polvorientos. Cada vez acumula más polvo. Desde que su abuelo clausuró la capilla para conducir a Amalia a una educación “librepensadora”, la conciencia familiar —por decirlo así—, sufre este proceso del que Julián es víctima. “Los julianes —dice a Enrique en broma— crecen en las caballerizas abandonadas”. Lo dice porque su nombre en plural parece el nombre de una flor exótica. Si los julianes crecen en esa caballeriza en especial, en realidad se desarrollan en una capilla abandonada.

¹⁵Id., pp. 9 y 10.

¹⁶Id., p. 91.

¹⁷Id., p. 9.

El problema de Julián radica en la absoluta falta de elevación del modo de vida adoptado por la familia, que ha caído en una concepción materialista del mundo. La descendencia del abuelo ha adquirido un modo de ser egoísta, cerrado al exterior, torturado por una desesperanzada, amarga visión del hombre y del universo.

El esqueleto de la capilla sigue existiendo como un vacío que es necesario llenar de alguna manera. Para Julián ese vacío es el fantasma. Para Amalia, es lo que compensa con su pasión incestuosa.

En consecuencia, la fiesta es también una proyección simbólica de la conciencia de Julián: desea cazar, aniquilar al fantasma de la nada existencial en su caballeriza interior.

La acción dramática es la búsqueda de ese fantasma, que se corporiza en distintos elementos según los niveles de profundidad externo e interno. A medida que el desarrollo de la obra avanza, el fantasma se identifica con factores más y más profundos: con Enrique al comienzo; con la carencia de amor verdadero (ese "algo" que preserva la unión espiritual de Teresa y Enrique en la distancia y en el tiempo); con una concepción materialista del mundo que aparece como insuperable; con el propio Julián, por último, incapaz de sobreponerse a su debilidad, a su desesperanza, a su egoísmo.

Julián muere por un balazo que Segundo envía contra el fantasma, por orden suya. Aparece como el fantasma a los ojos del mozo, porque sale cubierto por uno de los tules que simulan telarañas, tejidos por Amalia especialmente para el decorado de la caballeriza. El carácter simbólico de estos elementos lo explica Teresa Cajiao:

"Las telarañas son simbólicas en un sentido universal del tipo de velo con que se esconde lo verdadero y lo profundo. Por otra parte, la telaraña, por su forma de espiral, implica la idea de la rueda y su centro, pero en este caso, dice Cirlot, la muerte y la destrucción acechan en el centro. Heiremans indudablemente utiliza el símbolo en este sentido, el que, aunado al hecho de ser Amalia, la madre, la que origina la idea del tipo de decoración, adquiere claridad meridiana. De esta manera, Amalia encarna el símbolo de la araña en su triple significado de tejedora y destructora: encarnación del perpetuo ciclo; y, en el nivel psíquico, como expresión de imaginación y fuerza rectora que mueve los hilos del destino de los hombres por su asociación en muchos mitos con la luna. El amor de Amalia es el que teje la telaraña que envuelve a Julián y es la causa de su destrucción

*interior, inclusive de su destino, pues, al envolverse en uno de los tules usados para imitar las telarañas y salir de la caballeriza, es alcanzado por la bala que Segundo tenía destinada al fantasma*¹⁸.

Teresa Cajiao se refiere fundamentalmente al segundo de los significados que señala para la telaraña. En realidad el primero (“velo con que se esconde lo verdadero y lo profundo”) es esencial para comprender el drama. Precisamente, si Julián *es su propio fantasma*, se debe a que está envuelto por la telaraña tejida por su madre, que le impide el descubrimiento y el acceso a lo verdadero. Si Amalia es una araña, se debe a que está a su vez impedida de descubrir lo verdadero y profundo por la mentalidad decadente que heredó. Ella es tan incapaz de enfrentar la realidad como su hijo. Vive todo el año en el fundo, porque es incapaz de asumir la verdad de la decadencia económica y superarla. Como dice Julián de sí mismo, ella es “arte por el arte”, carente de contenido. La tendencia incestuosa no es sino la más grave de las formas de evasión y encierro frente a la verdad urgente de la existencia.

El símbolo se completa con un recuerdo de Enrique: cuando pequeños, él y Julián cazaban arañas con antorchas en la caballeriza, por las noches¹⁹.

La amistad pura e ingenua de la infancia no sólo era inmune a las arañas, incluso las consumía con fuego, elemento purificador e iluminador.

La acción —cacería del fantasma; búsqueda trascendente de Julián— muestra varios momentos simbólicos.

Cuando Julián trata de salvarse por la comunicación con su madre, le dice que a lo mejor han vivido ciegos; ella corta el intento de diálogo transformándolo en un juego festivo en que simulan estar ciegos. Dentro del contexto, ese juego opera como otro símbolo.

Más tarde, cuando Julián no escucha a Enrique, que le habla de la existencia de una verdad creadora de sentido, aparece Amalia vestida de morado y acompañada por los primeros acordes de la Quinta Sinfonía de Beethoven. El sentido simbólico del acompañamiento musical es transparente —recordemos nuestra cita anterior a Teresa Cajiao—: Amalia es el destino inevitable de Julián, quien se prepara a enfrentarlo, inútiles sus esfuerzos por variarlo. Está listo para asumirlo y marchar a la muerte. Por eso el color del vestido de Amalia cobra valor simbólico: el color mo-

¹⁸Cajiao, *op. cit.*, pp. 224-5.

¹⁹*Moscas*, p. 16: “Cuando me invitabas a veranear al fundo y en la noche veníamos a cazar arañas con antorchas...”.

rado es, litúrgicamente, “el color de la Cuaresma y del Adviento, estaciones de preparación y de penitencia de la Iglesia. Simboliza el morado de la austeridad, la penitencia y el sufrimiento”²⁰. Dentro del contexto, es el símbolo de la situación espiritual que atraviesa Julián en ese momento en que, reconociendo la propia impotencia, rechaza la indignidad. Por su parte, Amalia deberá bien luego hacer frente a “la penitencia y el sufrimiento” de ver a su hijo muerto.

También es un símbolo el amanecer final con música de Mozart. La luz, el renacer espiritual sólo advienen luego de la cuaresma de la experiencia límite.

El amanecer, cuya luminosidad y alegría es realzada por las características de la música de Mozart, coincide con el primer logro de real comunicación en el drama: Julián ha recibido el mensaje de Teresa, y desea decírselo. En el resto del drama la comunicación entre los personajes es imposible, a menos que tomemos en cuenta momentos fugaces y estériles.

El amanecer es amanecer exclusivamente para Julián. Que ese amanecer coincida con su muerte, es un elemento trágico más en este drama, al que consideramos una auténtica tragedia cristiana.

V. LA ESTRUCTURA

Penetrar en la estructura de *Moscas sobre el mármol* —en nuestro concepto—, significa descubrir aquellos elementos que le dan definitiva unidad al todo que la conforma²¹. Significa, por lo tanto, ingresar a la “conciencia profunda”, que la sustenta y que se manifiesta en sus elementos texturales.

Moscas sobre el mármol entrega una imagen del hombre contemporáneo. Julián, Amalia, el abuelo, la caballeriza, representan no solamente la situación de una determinada clase social —rasgo bastante destacado en la obra—, sino a la de toda nuestra actual cultura occidental, marcada por el predominio de la idiosincrasia y mentalidad de esa clase social, engendradora de materialismo egoísta, de soledad angustiante.

El abuelo destruyó la capilla —vínculo con lo superior, con aquello que trasciende al hombre y que le da sentido, con la divinidad— en pro de la liberación de un hombre al que consideraba autosuficiente. La generación de Julián no puede subsistir con los valores del abuelo, y busca desesperadamente con qué reemplazarlos, sin encontrar solución. Por su parte, Amalia asume esos valores, pero se deforma transformándose en un monstruo. El refugio ante esta situación es la vida material, el esteticismo va-

²⁰Pérez-Rioja: *Diccionario de Símbolos y Mitos*. Madrid, Ed. TECNOS, 1971.

²¹Vid. la Introducción a este trabajo.

cío, el aislamiento del mundo y de sus problemas, la ceguera voluntaria y suicida. Esto trae consigo un debilitamiento moral que hace imposible amoldarse a las circunstancias nuevas, hacer frente a las contingencias que ofrece la realidad. Por eso es que Julián y Amalia son incapaces de reaccionar ante la decadencia económica. La perversidad de las relaciones de la madre con el hijo es índice de la esterilidad deformadora de este modo de vida.

La salvación se encuentra en el amor verdadero: el que ordena la existencia de Teresa y Enrique. Pero obtenerlo no es posible con el simple acto de casarse. El amor verdadero debe ganarse en una auténtica superación personal. Julián tendría que derrotar a la araña que encarna su madre, símbolo del poder alienante, letal, de nuestra cultura. El amor verdadero no es el amor egoísta, individual; es el amor que supera a lo puramente material y terrestre. Por eso es que se mantiene inmune a la distancia y al tiempo y es capaz de sacrificar los propios intereses: así lo hace Teresa por amor a Julián. Ese amor sólo es encontrable en el sufrimiento y en la entrega auténticamente cristiana al otro²².

La concepción del mundo que acabamos de exponer entronca con la funcionalidad del drama implícita en la estructura de esta obra. Parece claro que Heiremans pretende sacudir la conciencia del público destinatario, conducirlo a observar la deformidad de su modo de vida. Ratifica esta impresión su posterior fórmula teatral —la de sus obras del “Segundo Período”—.

Las características simbólicas del espacio y de la acción de *Moscas sobre el mármol* se explican a partir de esta funcionalidad del drama. Si se desea remecer al espectador o lector con verdades trascendentes, universales, que lo muevan a abandonar su modalidad de vida inauténtica para buscar lo superior, el dramaturgo debe esforzarse por expresar esos valores trascendentes del alma humana en la obra. Es por eso que los personajes de Heiremans —según palabras del propio autor— portan “un símbolo como un fruto interior, fruto que ilumina e irradia y cuya luz debe envolver y formar toda la obra”²³.

Las características de *Moscas sobre el mármol* —y las del teatro de Heiremans en general— corresponden a una conciencia estética —propia de la época contemporánea—, que ve en el drama

²²Nuestro análisis no incluye un juicio valorativo de la actitud de Teresa ante Enrique y ante sus propios impulsos sentimentales. Tampoco creemos que a este personaje deba abordárselo desde ese ángulo. Lo que realmente importa —dentro del contexto— es su motivación religiosa (en cuanto implica trascendencia) y su plena autenticidad al asumirla. Enrique no presenta una motivación religiosa en sus actos, pero coincide con Teresa en cuanto su concepción trascendente del mundo le conduce a una relación auténtica con el medio y consigo mismo.

²³Citado por Teresa Cajiao, p. 193.

una posibilidad salvadora de la alienación, un instrumento para mostrar al hombre su pérdida del estado natural. Es una conciencia que concibe los conflictos humanos cada vez más como interioridades y que, en consecuencia, pide del espacio dramático una interiorización cada vez mayor; igualmente, se trata de una conciencia que concibe al drama como mostrador de verdades universales, lo que conduce cada vez más al uso de símbolos y abstracciones; pero también corresponden a la conciencia individual del autor, quien entiende que sólo puede salvar al hombre de la cosificación el amor, el amor que trasciende a la humanidad toda, a la esencia universal y eterna, el amor que queda y "no se quiebra" —dice el "Abanderado", protagonista de la obra de su nombre—, el amor que encuentra el sentido de la unión con el Otro en la esencia divina.