



Destino, responsabilidad y creación en el escenario trágico de Lorca

Author(s): Gabriela S. Basterra

Source: *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 24, No. 3, Drama/Theater (1999), pp. 411-431

Published by: Society of Spanish & Spanish-American Studies

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/27741431>

Accessed: 29-01-2020 13:04 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



Society of Spanish & Spanish-American Studies is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Anales de la literatura española contemporánea*

DESTINO, RESPONSABILIDAD Y CREACIÓN EN EL ESCENARIO TRÁGICO DE LORCA

GABRIELA S. BASTERRA
New York University

El arte de escribir tragedias organiza acontecimientos en una narración que asegure la victoria del destino. Esta narración básica se repite de una tragedia a otra. Al darle forma, cada tragedia da vida a una historia que el público reconoce inmediatamente, con la certidumbre de que la fuerza del destino se reafirmará en la muerte del héroe. La repetición de esta fábula hace de cada drama trágico la escenificación o reavivación de una historia muerta (previsible, anunciada e inexorable).

Sin embargo, en la práctica, al dar vida al modelo trágico algunos dramas logran perturbar la historia muerta a la vez que la repiten, desarticulando su lógica inexorable. Éste es el caso de las tragedias de Lorca. Cuando reaniman esta narración del fracaso humano, las tragedias de Lorca producen algo sutil, pero profundamente diferente: la posibilidad de la vida en el territorio de la muerte. Mientras que estos dramas presuponen la existencia de una fuerza implacable —la voluntad de los dioses, el destino— que controla las acciones de los protagonistas, simultáneamente cuestionan la existencia del destino sugiriendo que no es inflexible sino construido, que no es esencial sino una ficción.

¿Cuál es la importancia de esta nueva manera de concebir el destino? Al presentar ejemplos de su poder destructivo, y a la vez desvelar que es una invención, el teatro trágico de Lorca sugiere que hay alternativas a la muerte y revisa la idea de acción libre. Este en-

sayo explorará cómo las tragedias *Bodas de sangre* y *Yerma* repiten el modelo trágico, y cómo lo configuran al repetirlo. Puesto que este modelo se basa en la usurpación por parte de una fuerza superior de la capacidad de actuar con libertad, al transformar la tragedia estos dramas abren un espacio para la acción libre en el mismo escenario trágico en que se niega más radicalmente tal posibilidad.

Esta apertura para la acción es, sin embargo, ambigua. Aunque resulte esperanzadora, la transformación del modelo trágico no anula el momento de su repetición y, por lo tanto, la posibilidad de falta de control. La acción libre conlleva incertidumbre, renuncia o riesgo, y todo acto voluntario puede fracasar, haciendo muy vulnerable al que actúa. La tragedia de Lorca reconoce la vulnerabilidad de la acción como la interacción entre sus dos formas opuestas de entender el destino. La consciencia de que el destino es ficticio no invalida, en otras palabras, su capacidad de enajenar. Al contrario, los momentos de victoria y de ficcionalidad del destino son interdependientes. A través de la relación dinámica entre estos dos momentos la tragedia refleja la fragilidad de la acción humana, pero también su efectividad.

* * *

Pocos espectadores dudarían que el desenlace de las obras trágicas de Lorca se deba a los manejos del destino. Los personajes de *Bodas de sangre* y *Yerma* se quejan de hallarse bajo el control de una fuerza inexorable. En *Bodas de sangre* la Madre teme que su hijo, el Novio, muera en manos de uno de los miembros de la familia Félix, siguiendo el mismo destino que su padre y su hermano mayor. Mientras, la Novia decide casarse con la esperanza de liberarse de la atracción irresistible que todavía siente hacia otro hombre, Leonardo (uno de los Félix) tres años después del fin de su noviazgo. Ambas situaciones sugieren la falta de control de los personajes sobre sus actos. La primera manifiesta la incapacidad del protagonista de distanciarse de una culpabilidad heredada que sólo puede expiar con la muerte.¹ En esta herencia la sangre constituye tanto el vehículo de la culpa como la encarnación literal de la culpa en el propio cuerpo del protagonista, haciendo que éste se vea obligado a actuar contra sí mismo, a pesar de sus buenas intenciones. El Novio morirá, mientras la sangre, esa versión retroactiva y difusa de la Otrredad que convierte a los hombres en sus víctimas, cumple la función de disimular el origen trascendente del mal.² La segunda situación es un ejemplo de deliberación sin la posibilidad real de elegir. Aunque la Novia se debata entre ceder a la atracción que todavía siente por su ex-novio y construir una nueva relación con su futuro marido, esta segunda alternativa es inviable, dado el impacto que ejercen sobre ella la ima-

gen de Leonardo y su voz (una voz, dice ella, que “me arrastra, y sé que me ahogo, pero voy detrás” [438; II.I]).³ A su vez, el drama *Yerma* describe los intentos por parte de la protagonista de tener un hijo. Sin embargo, el significado del nombre de Yerma—“estéril”—anuncia un futuro sin hijos, un futuro tan inexorable como un oráculo: “Está escrito,” dice Yerma, “y no me voy a poner a luchar a brazo partido con los mares” (516; III.I). Como ambos dramas revelan enseguida, los esfuerzos de los personajes por dirigir el curso de sus vidas, por retener cierto control sobre los acontecimientos, son inútiles. La Novia se escapará con Leonardo en su noche de bodas y los dos hombres se matarán en el bosque, actualizando una vez más el duelo que existe entre sus familias. Asimismo, en la segunda obra, Yerma termina estrangulando a su marido y cerrando la única posibilidad que concibe de tener un hijo.

Tal como aparecen en *Bodas de sangre* y *Yerma*, estos conflictos expresan la imposibilidad de actuar voluntaria y libremente. Víctimas de la fuerza inexorable de una voluntad superior, los personajes de estos dramas protagonizan una nueva versión de la fábula trágica. Según Paul Ricoeur, la narración trágica da cuenta de cómo la autosuficiencia humana pospone momentáneamente el cumplimiento del destino, sólo para que el destino acabe reafirmando su poder, frustrando las intenciones de los personajes (218, 220).⁴ Aunque ellos se crean capaces de dirigir el curso de sus vidas, lo que deciden y hacen tiene resultados opuestos a los esperados. Su capacidad para la acción voluntaria es arrebatada por una fuerza transcendental. El protagonista logra retrasar la victoria divina, pero no evitarla. Este retraso constituye la tragedia. El modelo trágico instaura, pues, un sistema causal divino con una resistencia—la intencionalidad del héroe—inscrita dentro de sí. Aunque al final la tragedia celebre la victoria definitiva del destino sobre los hombres, cada drama fomenta la ilusión de que el poder de éstos puede medirse con el destino, de que su voluntad y su libertad introducen un obstáculo real en la causalidad implacable de los dioses. Sin embargo, como la causalidad divina es inflexible, lo que fracasa en última instancia es la amenaza del héroe a este orden. De hecho, la duración de *Bodas de sangre* y *Yerma*, al igual que la duración de las tragedias griegas, parece coincidir con el tiempo que le cuesta al destino reafirmar su poder.

El protagonista trágico intenta evitar el cumplimiento del destino al lanzarse a la acción. En este sentido cada tragedia contiene una promesa de iniciativa y libertad, afirmándolas así en las circunstancias más adversas. Pero esta afirmación de libertad no prevalecerá,

ya que el protagonista está destinado, de forma simbólica o literal, pero invariable, a morir.

El estar regida por una causalidad superior configura a la acción trágica como un tipo excepcional de acción. Ésta es una acción que traiciona a la persona que actúa, con resultados opuestos a los esperados. Al convertir a los personajes en víctimas a través de una inversión de la fortuna, la tragedia cuestiona radicalmente la posibilidad de la acción libre y constructiva. Porque destruye en vez de crear, la acción trágica se opone a toda idea de acción que presuponga la capacidad de las personas de mejorar sus circunstancias y perfilar su futuro. Como la tragedia imposibilita esta dimensión constructiva, podríamos afirmar, incluso, que la acción trágica *no es acción*.

¿Pero qué significa aquí “capacidad de actuar”? No simplemente la capacidad de llevar a cabo acciones, ya que reflexionar sobre un acontecimiento, narrar o hablar son también formas de actuar. “Poder actuar” se refiere, más bien, a la habilidad de hombres y mujeres de decidir sobre su vida asumiendo sus actos con responsabilidad. “Acción” adopta aquí el sentido específico de acción voluntaria y responsable. Según esta manera de entender la acción, los personajes que están bajo el control del destino pierden la capacidad de actuar de forma voluntaria y responsable a pesar de que obviamente actúen de diversas maneras.

* * *

Al presentar la iniciativa humana destruida por una fuerza superior, la tragedia plantea indirectamente la cuestión de la libertad. Si los actos del héroe no estuvieran regidos por el destino, ¿qué explicación se le daría a la muerte trágica? ¿Cuál sería la naturaleza de la acción si no hubiera que medirla en relación con una causalidad inflexible, ni reducirla a un momento de disonancia dentro de un orden superior? ¿Es el destino realmente responsable de que los protagonistas no puedan actuar con libertad?

Aunque *Bodas de sangre* y *Yerma* se estructuran alrededor de los designios del destino, a la vez cuestionan la mismísima existencia de éste al insertar los acontecimientos trágicos en un marco, visible sólo para el espectador, que revela que el destino no es necesario sino construido y contingente. Si los protagonistas piensan que su vida está predeterminada es a causa de su compulsión por repetir una narración, sea ésta del pasado o del futuro, que proyectan en el tiempo presente del drama. En *Bodas de sangre*, tanto Leonardo como la Novia se hallan limitados a recordar el tiempo en el que todavía eran novios. La memoria es narrativa, y, como narración, se puede reorganizar sin que por eso deje de percibirse como una fiel

grabación de los hechos del pasado. Ya en 1932 el filósofo George H. Mead señala: "Hablamos del pasado como si fuera final e irrevocable. Nada podría serlo menos. . . . El pasado (o las estructuras significativas del pasado) es tan hipotético como el futuro" (12). Para revestirse de credibilidad, la memoria disimula su transformación creativa del pasado. Existe un alto grado de ficción en lo que se recuerda, pero se tiende a olvidar la naturaleza ficticia de la memoria. Lo que prevalece es una versión construida del pasado, mientras que, paradójicamente, el "hecho histórico" se desvanece. Por lo tanto, cuando Leonardo le dice a la Novia "Abre y refresca tu recuerdo" (437; II.I), no puede existir comunicación entre ellos, ya que cada uno se guía por su versión individual de lo que ocurrió.

La Madre, por su parte, no puede dejar de narrar las muertes de su marido y su hijo mayor, ni de expresar su temor de que maten también a su hijo menor. Cuando advierte: "Cien años que viviera no hablaría de otra cosa" (417; II.I), además de confirmar la presencia del pasado, anuncia su intención de proyectar una narración de muerte en el futuro, asegurando así, paradójicamente, el destino de su hijo menor. Yerma, a su vez, describe su futura relación con un hijo imaginario. La relación con este ser inexistente impide relaciones estrechas con los otros personajes que habitan el presente del drama, suprimiendo así la posibilidad de concebir un hijo.

En los dos ejemplos de *Bodas de sangre*, los personajes interrumpen el diálogo entre presente y pasado que caracteriza la actividad creativa de la memoria al proyectar una narración del pasado en el presente. La memoria en la tragedia funciona de forma diferente que la memoria en la vida. Según los psicólogos constructivistas, el acto de recordar es creativo.⁵ La persona que recuerda recrea un yo pasado (distinto del "ser histórico") desde el punto de vista del presente. Los recuerdos cambian a medida que cada individuo revisa su pasado en relación con las preocupaciones y necesidades del presente.⁶ Por otro lado, la imagen que cada persona construye de sí misma al recordar afecta y transforma a la persona que recuerda, en un proceso donde el sujeto y el objeto de la memoria se influyen mutuamente en el continuo diálogo entre el presente y el pasado.⁷ Es este diálogo el que la tragedia interrumpe. En *Bodas de sangre* la imagen del pasado tiene tanta fuerza que interrumpe el proceso de recíproca transformación del pasado y del presente. La imagen que Yerma crea de su futuro hijo ejerce un efecto parecido en el diálogo entre pasado y futuro, impidiendo su mutua transformación. La tragedia paraliza el momento en el que el personaje se halla atrapado en la identidad impuesta por la imagen que ha construido de sí mismo al recordar o

imaginar el futuro. Condenado a la inflexibilidad, el protagonista se siente obligado a repetir una narración fija, de la que es a la vez espectador y víctima.

Los personajes repiten una narración a expensas del presente. Su proyección del pasado o el futuro en el presente los ciega al momento actual como *precisamente* el ámbito en el que podrían actuar (perfilear y mejorar los acontecimientos) en vez de simplemente narrar, y en el que podrían dirigir el curso de su vida si dejaran de atribuirlo a la fatalidad. Bajo la influencia de la memoria o la proyección los personajes pierden la capacidad de actuar. De ahí que Yerma se queje: "Quiero beber agua y no hay vaso ni agua, quiero subir al monte y no tengo pies, quiero bordar mis enaguas y no encuentro los hilos" (504; II.II), o que la Novia recuerde "cientos de pájaros que me impedían el andar," y declare: "yo no quería . . . pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar . . ." (472; III.II).

Asimismo, al narrar una historia, los personajes alteran su condición de hablantes e interlocutores. Emile Benveniste observa que al no dirigirse a un "tú" real en la conversación, y por lo tanto al negarse a entrar en un diálogo entre un "yo" y un "tú," el individuo pierde la capacidad de establecerse como sujeto, capacidad que surge de la reciprocidad con otro en el diálogo, donde "se descubren las bases lingüísticas de la subjetividad" (260).⁸ Los personajes de Lorca expresan la pérdida de integridad personal con imágenes que sugieren una agresión física, dirigida específicamente al origen de la visión y la palabra: "Tienes una espina en cada ojo" (444; II.I), le dice a Leonardo su mujer, y la Novia exclama: "¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!" (463; III.I). Yerma también acusa, a través de imágenes muy elocuentes, su pérdida de identidad e incapacidad de reconocerse: "Yo no sé quién soy" (504; II.II); "Mira que me quedo sola. Como si la luna se buscara ella misma en el cielo" (515; III.I).

La incapacidad de los personajes para establecerse como hablantes e interlocutores destruye, además, la relación que podrían tener con los otros personajes presentes en el escenario. Al recordar—al visualizarse a sí mismas en el escenario del pasado que narran—la Madre y la Novia se convierten también en objeto de su propia narración, es decir, en *lo narrado* o *lo dicho*. Al mismo tiempo, su potencial interlocutor (el "tú" con el que el "yo" podría estar hablando) también cambia de segunda a tercera persona, convirtiéndose en un "otro" narrado o en *una ficción* del otro. A diferencia de la primera y segunda persona, que participan en diálogo en las posiciones intercambiables de hablante y oyente, la tercera persona se refiere al objeto del discurso, al que se añaden predicados. La tercera persona

es *aquella de quien se habla* en lugar de *quien habla*, y por lo tanto, según Benveniste (y según Emmanuel Levinas si nos adentramos en el terreno del encuentro ético con el otro), una “no persona.”⁹ Por ejemplo, en la primera conversación entre la Novia y Leonardo, la Novia se refiere tanto a Leonardo como a sí misma en tercera persona: “Un hombre con su caballo sabe mucho y puede mucho para poder estrujar a una muchacha metida en un desierto” (438; II.I). Incluso cuando usan los pronombres “yo” y “tú,” lo hacen sólo para introducir verbos en el pasado (“¿Quién *he sido* yo para ti?” [437; II.I]), para presuponer predicados que caracterizan al otro según la interpretación del hablante (“Tú, que *me conoces*, *sabes* que no la llevo”; “tú *crees* que el tiempo cura y las paredes tapan y no es verdad, no es verdad” [438; II.I]), o para poner fin a la conversación, impidiendo que el otro haga oír su voz. Así las cosas, apenas sorprende que al usar los pronombres personales la Novia oscile entre la segunda y la tercera persona, dando a entender que ha dejado de dirigirse a Leonardo aunque esté todavía hablando con él: “No puedo oírte. No puedo oír *tu* voz. . . . Y sé que estoy loca, que tengo el pecho podrido de aguantar, y aquí estoy quieta por oírlo, por verlo menear los brazos” (438; II.I). A través de este cambio de segunda a tercera persona, la Novia deja de considerar a Leonardo como presente e impone sobre él su propia memoria o versión de Leonardo en lo que constituye un interesante ejemplo de ausencia *in praesentia*.

Los personajes reducen al otro a una imagen o tema fijo. Este *otro*, que ya no es alguien diferente sino una ficción inventada por el “yo,” deja de ser el “tú” con el que el yo se puede comunicar. Al presentar al *otro* como tercera persona, se le convierte en no persona, se le priva de voz y se le reduce a un concepto tan impactante como ficticio. Así, Leonardo y la Novia se describen el uno al otro como fuerzas enajenantes, como *no personas* que se han convertido simultáneamente en algo menos y en algo más que personas. La Novia verá a Leonardo como “un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes” (472; III.II). La fuerza de la persona recordada se impone sobre el *otro* presente en el escenario. Así, sobre este *otro real*, que habla, se proyecta uno imaginario y sin voz, en un proceso similar al que tiene lugar en *Yerma*. Al conferirle a su hijo imaginado la capacidad de hablar y considerarlo como el único interlocutor al que toma en serio, Yerma desplaza a los *otros* que existen a su alrededor en la ficción del drama, es decir, a aquellos personajes con los que apenas se relaciona.

Sustituido por un *otro* imaginario, al *otro* presente en el escenario se le impide hablar, o, según la formulación de Emmanuel Levinas, manifestarse de formas impredecibles. Esta negación de otredad por parte de los personajes, tanto en el diálogo como en la experiencia, hace que pierdan su capacidad de actuar. Los personajes renuncian a su libre iniciativa y a la responsabilidad de su acción. Esta incapacidad de actuar voluntariamente, y la consiguiente ausencia de alguien a quien hacer responsable de sus acciones, les lleva a construir una otredad trascendental y terrible, el Destino, al que atribuyen el control sobre sus vidas.

Según esta lectura, la tragedia de Lorca sugiere una nueva formulación del conflicto trágico. Ya no se trata de una condición provocada por la inexorabilidad del destino, sino por la incapacidad *adquirida* por los personajes de actuar y relacionarse con los demás, incapacidad que *adquieren* al proyectar una narración pasada o futura en el presente, y al desplazar al *otro* que está presente en el escenario, sustituyéndolo por un *otro* narrado. Este desplazamiento es el que lleva a la construcción del destino, poniendo así la forma habitual de entender el destino en cuestión. A diferencia de la concepción tradicional, que concibe el destino como una voluntad ajena que determina los actos humanos, en Lorca se presenta como una fuerza ficticia (y no preexistente ni eterna), creada por los personajes para atribuirle la responsabilidad de sus actos destructivos.

En consecuencia, los acontecimientos trágicos de estos dramas no están desencadenados por un sino impersonal, sino dictados por los personajes mismos en su narración. Como al narrar restringen sus alternativas de acción, la única manera que conciben de recuperar la posibilidad de actuar es representar, una y otra vez, los papeles que han creado para sí. Así actualizan el destino que han construido e insertan un drama trágico en el tiempo presente del drama.

Si los personajes construyen la ficción del destino al intentar justificar su adquirida incapacidad para la acción, ¿no sugiere esto que la pérdida de la capacidad de actuar, así como la sensación de que se actúa contra ellos, debe ser también ficticia, y por lo tanto evitable? Los protagonistas representan los acontecimientos trágicos dentro de un marco que funciona como contrapunto de su experiencia del destino. Yerma se encuentra en un contexto en el que lograr la fertilidad aparece como resultado directo de los actos de habla. Así, María declara figurativamente que su marido la dejó embarazada por medio de la acción física de decir algo, aunque no informa al espectador de cuáles fueron las palabras enunciadas: “. . . la noche que nos casamos me lo decía constantemente con su boca puesta en que a mí

me parece que mi niño es un palomo de lumbre que él me deslizó en la oreja" (484; I.I). En *Bodas de sangre*, el marco se revela en el último cuadro, en el que, tras la muerte de los hombres, las mujeres proponen diferentes interpretaciones de la tragedia, como se verá en la siguiente sección. Este marco, presente en ambos dramas, sugiere que hablar con el otro y dejar al otro hablar, es decir, reconocer la presencia del otro, liberaría a los personajes de la narración que los domina y rompería el hechizo del destino. Liberados de la influencia del destino, recuperarían la capacidad de actuar con libertad. Este marco sugiere la visión afirmativa que se les niega a los personajes.¹⁰ Al público se le permite la conciencia de que la tragedia, el espectáculo del hado, no es fatal.

Tradicionalmente se ha considerado que la tragedia confirma la victoria del destino. Pero si cabe la posibilidad de que la acción venga dictada por la limitada percepción de los personajes y si, además, dos momentos de la tragedia (los momentos poéticos de la creación del argumento y la escenificación) alteran la narración trágica, se puede decir que en lugar de confirmar el destino, *Bodas de sangre* y *Yerma* lo superan. En vez de celebrar la muerte necesaria, la tragedia de Lorca representa la ilusión del destino que sus protagonistas crean, y lamenta poéticamente su incapacidad de concebir la posibilidad de vivir. En este punto, al menos para el espectador, la muerte de los personajes deja de ser inevitable. Al sugerir que lo inevitable no es una limitación impuesta desde fuera sino una experiencia de la imaginación y que, por lo tanto, quizá la muerte se habría podido evitar, la tragedia restituye las condiciones necesarias para actuar libremente y recrear la realidad.

* * *

Examinemos brevemente el final de *Bodas de sangre*. Una vez que la tragedia provocada por la escenificación de las dos narraciones de la memoria alcanza su clímax con la muerte de los dos hombres, el marco dramático en que se había originado pasa a ocupar el primer plano. La acotación que abre este último cuadro describe un espacio indeterminado y monumental:

Habitación blanca con arcos y gruesos muros. A la derecha y a la izquierda escaleras blancas. Gran arco al fondo y pared del mismo color. El suelo será también de un blanco reluciente. Esta habitación simple tendrá un sentido monumental de iglesia. No habrá un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva. (466; II.II)

El escenario se ha vuelto blanco, un espacio en blanco o pantalla sobre la que algo nuevo se puede escribir. Este espacio blanco aparece como el telón de foro sobre el que la transferencia puede comenzar. Finalizada la tragedia y desaparecido el escenario trágico, el escenario blanco parece favorecer la vuelta al presente y la superación del pasado, del discurso del pasado que hasta ahora la definía. Este nuevo escenario invita a la reconstrucción del significado. En esta última escena, en la que todos los personajes son mujeres, las *bodas de sangre* se convierten en objeto de diferentes actos narrativos, en los que cada mujer relata los acontecimientos trágicos usando distintas formas poéticas que oscilan entre lo clásico y lo popular. Al contar la misma historia de varias formas diferentes, estas voces femeninas no sólo reescriben la tragedia, sino que además proponen estrategias diferentes (y contradictorias) para interpretar el drama. Aquí voy a centrarme en dos. La primera, el relato que la Mendiga hace de las muertes y la respuesta de la niña, ejemplifica la coexistencia de poesía grave en endecasílabo y verso popular, sin transición entre los dos.

MENDIGA.

Yo los vi; pronto llegan: dos torrentes
 quietos al fin entre las piedras grandes,
 dos hombres en las patas del caballo.
 Muertos en la hermosura de la noche.
 (*Con delectación*)
 Muertos, sí, muertos.

MUCHACHA 1

¡Calla, vieja, calla!

MENDIGA.

Flores rotas los ojos, y sus dientes
 dos puñados de nieve endurecida.
 Los dos cayeron, y la novia vuelve
 teñida en sangre falda y cabellera.
 Cubiertos con dos mantas ellos vienen
 sobre los hombros de los mozos altos.
 Así fue, nada más. Era lo justo.
 Sobre la flor del oro, sucia arena.

(*Se va. Las Muchachas inclinan las cabezas y rítmicamente van saliendo.*)

MUCHACHA 1.

Sucia arena.

MUCHACHA 2.

Sobre la flor del oro.

NIÑA.

Sobre la flor del oro

traen a los muertos del arroyo.

Morenito el uno,

morenito el otro.

¡Qué ruiseñor de sombra vuela y gime

sobre la flor del oro! (470-71; III.II)

“Así fue. Nada más. Era lo justo,” dice la Mendiga, *reafirmando lo inevitable*. El uso del endecasílabo confiere a su relato solemnidad y *pathos*, y vincula esta historia a la temática de la poesía culta. Además, su apreciación de la belleza de la muerte, tal como se sugiere en “Sobre la flor del oro, sucia arena,” suspende toda preocupación ética. Por otro lado, al introducir versos populares (“Morenito el uno, / morenito el otro”) la niña rescata los acontecimientos de la tradición clásica (aunque sólo sea momentáneamente),¹¹ algo que hará también la mujer de Leonardo al presentar a su marido como héroe al modo de la tradición oral: “Era hermoso jinete, / y ahora montón de nieve. / Corrió ferias y montes / y brazos de mujeres . . .” (473; II.II). La incorporación de los hechos trágicos a la tradición folclórica los reinscribe en un contexto más amplio de experiencia humana.

La forma popular que la historia trágica adquiere ahora parece prometer su transmisión de generación en generación. De esta manera los acontecimientos trágicos trascienden los límites del drama. Tanto en su versión culta (Mendiga) como popular (Niña, Mujer), esta repetición de la historia recuerda los acontecimientos aislados de su causa, en lo que parece la celebración de la muerte inevitable. En la versión que las mujeres crean de los hechos trágicos hay, pues, una invitación a recordar y una tendencia al olvido. Se recuerda el desenlace, que aparece como consecuencia de la voluntad implacable del destino o la sangre, y se olvida el proceso que los

desencadenó. Los personajes provocan la tragedia y son responsables de su propia destrucción.

La memoria es imprescindible en la configuración de *Bodas de sangre*. Por un lado, los personajes que se limitan a recordar insertan el tiempo repetitivo de la tragedia en el tiempo lineal de la obra. Por otro, la memoria configura el drama en un sentido más literal: al incluir canciones populares, dichos, proverbios y otras estructuras poéticas, *Bodas de sangre* se constituye en *recuerdo* de estas formas. Sin embargo, la supremacía de la memoria se impone, paradójicamente, al precio del olvido. Lo que se olvida es que la capacidad de actuar libremente excede toda construcción de la fatalidad.

Pero quizá no debiéramos olvidar las causas de la tragedia. El relato de la Novia revela una marcada tensión entre su deseo de construir un futuro con el Novio y la fuerza inexorable que le impide actuar y constituye su destino, encarnada en su imagen de Leonardo. A diferencia del resto de las narraciones de esta escena, que reiteran el desenlace de la tragedia en pretérito, la Novia reflexiona sobre las circunstancias y el desarrollo de los acontecimientos en tiempo imperfecto, dando cuenta del proceso.

¡Porque me fui con el otro, me fui! (*con angustia*). Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo que era como un niño de agua fría y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería, ¡ójelo bien!, yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubieran agarrado de los cabellos. (472; III.II)

La extraordinaria confesión de la Novia parece evocar la fuerza del destino—“cientos de pájaros que me impedían el andar,” “el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar”—, así como la proyección de su sombra hacia el futuro: “y me hubiera arrastrado siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubieran agarrado de los cabellos.” Sin embargo, al prestar atención al proceso y su

duración, y al omitir los acontecimientos—es decir, al mostrar el proceso de la construcción del destino—, esta versión revela lo que las otras mujeres habían silenciado. En vez de narrar la muerte de los hombres, la Novia describe su sometimiento a su propia imagen de Leonardo. Su versión le recuerda al espectador que la tragedia no fue un acto arbitrario e impuesto, sino la puesta en escena que los personajes mismos protagonizan del guión que al narrarse el pasado han escrito para sí. *Actuar* representando un papel trágico es la única posibilidad que les queda, tras haber *adquirido* (al proyectar el pasado en el presente) la incapacidad de relacionarse con los demás y de mejorar el curso de los acontecimientos por medio de la acción.

Las mujeres del último cuadro ofrecen dos interpretaciones contradictorias del destino, una que acepta su victoria celebrándola (Mendiga) o lamentándola (Mujer, Madre), y otra que sugiere su naturaleza ficticia (Novia). Estas dos interpretaciones sugieren dos maneras distintas de entender el drama. La primera consiste en una cadena inexorable de acontecimientos trágicos. Atribuir la tragedia al destino tiene la ventaja de justificarla, y por lo tanto, de darle un final, permitiendo a los personajes, tras el duelo, reanudar la vida. Pero esto puede hacerse sólo al terrible precio de instituir el destino (cuya victoria es ahora *natural*) y, por lo tanto, de inaugurar la posibilidad de que la acción humana sea arrebatada de nuevo en el futuro, desencadenando una nueva tragedia. En contraste, la versión de la Novia nos recuerda que la causa de la tragedia fue actuar conforme a un pasado sólo accesible en la ficción de la memoria. Resulta extraordinario que esta segunda interpretación, en sí trágica, pueda presentar una alternativa a la muerte. Al describir el conflicto trágico como el fracaso de las relaciones humanas provocado por el sometimiento de los personajes a su propia ficción, este acto enmarcador, visible para el espectador, reorienta al yo hacia el otro y devuelve la iniciativa (que el destino parecía haber usurpado) al hombre y a la mujer.

* * *

Al reconfigurar la tragedia para restituir la posibilidad de la acción, el teatro de Lorca se convierte en un lugar privilegiado para examinar la capacidad de actuar creativamente, que está asociada, como sugieren *Bodas de sangre* y *Yerma*, con la capacidad de relacionarse con los demás. Como señala Paul Ricoeur, la conexión entre interacción y acción se materializa en el concepto de bondad, un concepto que en muchas lenguas define “tanto la calidad ética de los objetivos de la acción como la orientación de la persona hacia otros, como si una acción no pudiera considerarse buena si no se hace en

beneficio de otros, por respeto a otros" (*Soi-même* 222). Es precisamente un nuevo énfasis en la necesidad de reconocer la presencia de otros y relacionarse con ellos lo que constituye la mayor contribución de Lorca a una lectura poética de la tragedia. Lorca dramatiza dos momentos cruciales. El momento en que las obras repiten la fábula clásica concierne principalmente a la relación entre un Otro trascendente y el yo humano, en la que éste queda destruido. En contraste, el momento de reconfiguración o transformación puede llamarse "ético" en doble sentido: primero porque abre un espacio para la acción, y segundo porque define esa apertura como la entrada en el terreno de las relaciones humanas. En otras palabras, la transformación que Lorca hace de lo trágico replantea la cuestión de la otredad; el énfasis cambia de la relación del hombre con la transcendencia a las relaciones entre seres humanos. Este desvío del otro humano y vuelta a él, dejando atrás lo trascendente, desemboca en una redistribución de responsabilidades. Ahora la deficiencia de los protagonistas como *agentes* ya no se puede atribuir al hado o los dioses. La desgracia del héroe trágico consistiría, tomando prestadas las palabras de Peter Sloterdij, "no tanto en los sufrimientos de uno como en su incapacidad de hacerse responsable de ellos" (90).

Si la tragedia de Lorca se ocupa, en última instancia, de las relaciones entre personas, ¿por qué no se limitan estas obras a un terreno estrictamente humano en vez de recurrir al "más allá" del destino? Igualmente, si *Bodas de sangre* y *Yerma* restablecen la posibilidad de actuar, ¿por qué presentar tal capacidad sólo en el punto en que se la amenaza y niega, en vez de proponer ejemplos concretos de acción constructiva? Una lectura guiada por estas preguntas revela que Lorca no repite *primero* la fábula trágica para transformarla *después*. Antes bien, el momento de repetición (es decir, de la victoria del destino) y el momento de transformación (es decir, de la ficcionalidad del destino), que simétricamente impiden o permiten la acción, están entrelazados y ocurren a la vez. La coexistencia de estos dos momentos posibilita la compleja descripción de la acción que hace de la tragedia de Lorca un modelo afirmativo.

Por tranquilizador que resulte concluir que la apertura para la acción resuelve el problema del conflicto trágico y de la acción humana en general, esta apertura es ambigua en tanto que depende de que el yo reconozca la presencia de otros. Reconocer al otro supone una llamada a la responsabilidad, y por consiguiente una fuente de incertidumbre que sitúa al agente en una posición vulnerable, como señala Emmanuel Levinas. Según Levinas, una relación ética sólo es posible en un encuentro en el que el otro se presenta hablando

(*Totalité* 28-29). El que el otro revele su rostro, sin embargo, no presupone un acto simétrico de aprehensión o asimilación por parte del yo. Al presentarse, el rostro del otro no es “visible,” en tanto que “ver” implica alcanzar, representar, conceptualizar. Cualquier intento de conceptualizar al otro, tematizándolo como “lo dicho” (*le Dit*), suprimiría la otredad de su “decir,” y por lo tanto lo aniquilaría. Para que el otro pueda manifestarse, presentarse de formas imprevisibles, el yo debe reconocerlo como “el que habla” (*le Dire*) (*Autrement* 56-65). Al hablar, el otro obliga al yo a responder, llamándolo a la responsabilidad (*Éthique* 82).¹²

Hay, sin embargo, un aspecto contradictorio en esta idea de encuentro, relacionado con la dificultad de pensar el “decir,” que ha sido señalada por el mismo Levinas.¹³ Según su propia formulación, el hablar “en sí” está más allá del razonamiento filosófico porque es incomprendible. La posibilidad misma de la investigación filosófica requiere la tematización, es decir, convertir cada “decir” en un “dicho,” en un concepto que depende de la interpretación del yo. Pero la llamada a la responsabilidad resiste la conceptualización, y por eso no se expresa con palabras, sino con la presencia del otro. Así, aunque el otro se presenta hablando, su invitación a que yo me ocupe de lo que necesita, su llamada a la responsabilidad, es, según Levinas, silenciosa, y por lo tanto, como Knud E. Løgstrup indica, radical (46).

Si el otro no formula sus necesidades, ¿cómo voy a saber yo cuáles son? Podría atender a ellas según yo las interpreto, pero esto me deja sin saber si mi interpretación es correcta y, por lo tanto, con la angustia de no haber sido lo suficientemente solícito. Además, ¿no es interpretar las necesidades del otro una manera de tematizarlo, de crear mi propia versión? Si tengo que limitarme a mis recursos para decidir qué le favorecerá más, ¿no corro el riesgo de imponerlo sobre ella o él, estableciendo así, en caso extremo, una relación de poder, en vez de quedarme en el terreno de la solicitud? La llamada a la responsabilidad, que exige que el yo esté permanentemente preparado para responder a la orden no verbal del otro, sitúa al yo en una posición incierta y vulnerable, siempre preguntándose si está obrando bien.

Esta ambigüedad de la relación ética se corresponde con el carácter intrínsecamente complejo y ambivalente de la acción humana, que la tragedia fuerza hasta sus últimas consecuencias al situar al *agente* no ya en una relación de solicitud hacia el otro, sino en una situación de sometimiento a una fuerza superior que lo convierte en víctima. En cualquier caso, la vulnerabilidad inherente a la acción sobrepasa los límites del ser, porque surge del vínculo del ser

con el otro, del cual depende toda acción. Esta conexión inextricable entre interacción y acción, por la cual el otro determina mis actos cuando me preocupo por él, pero también sufre mis actos hasta el extremo de *morir de ellos* si ignoro sus necesidades, da cuenta de la fragilidad de la acción humana, de la dificultad de actuar correctamente, o, en palabras de Martha Nussbaum, de la “fragilidad del bien.”¹⁴

Pero además, la vulnerabilidad que su asociación con el otro impone a la acción creativa coexiste con otra forma de fragilidad. La creación (o el crear) inscribe dentro de sí la posibilidad de su propia negación al incluir entre sus productos ficciones destructivas (como el destino, ciertas leyes o algunos dioses) que deniegan el acto humano. Esto, sin embargo, no trae consigo el fin de la creación, sino que representa sus logros. Cuanto más poder tenga un dios o el destino (esto es, cuanto más éxito tenga su habilidad de influir en la vida humana), más vigorosamente confirma el éxito del proceso de creación, ya que estas formas son, a su vez, productos de la creación. Si el poder de estos *artefactos* se percibe como hostil al poder creador de la imaginación, es porque la imaginación tiende a borrar su actividad. Como señala Elaine Scarry, “un dios puede tener mucho más éxito a la hora de recrear a su pueblo si su capacidad de recrearlo no es reconocida como sólo una extensión de sus propias acciones proyectivas, es decir, si no se reconoce al dios como cosa creada o ficción” (*The Body* 311).¹⁵ En otras palabras, la imaginación borra las huellas de artificialidad de algunas de las cosas que crea para que el objeto creado pueda cumplir su función mejor, sin inquietarnos con preguntas sobre su origen.¹⁶ ¿Pero qué pasa cuando una cosa creada, como por ejemplo el destino, se deshace de sus marcas de artificialidad y, adoptando los poderes de lo esencial, aparece como una voluntad externa que destruye la capacidad de actuar? ¿Cómo puede una cosa *hecha* por el hombre, prueba autónoma de su creatividad, negar la posibilidad misma de crear? Resulta verdaderamente extraordinario que la acción creadora ejerza su potencial hasta el extremo de esparcir las semillas de su propia negación. Si la imaginación puede permitirse tan extrema actividad, quizá sea gracias a otra invención suya, la obra de arte, donde la ficcionalidad (la firma de su autor) no sólo es evidente, sino que está, como señala Elaine Scarry, abiertamente expuesta.¹⁷ Al ayudarnos a recordar la artificialidad del resto de las cosas, el arte abre la posibilidad de reparación.

Como obra de arte, la tragedia anuncia su artificialidad abiertamente, haciéndonos conscientes de la ficcionalidad del resto de las cosas, sobre todo de aquéllas que adquieren carácter divino y enaje-

nan al ser humano. Además de manifestar la actividad de la imaginación, la tragedia de Lorca intensifica su labor a favor de la creatividad humana al presentar ejemplos del impacto que imaginar el destino tiene en el yo. Al poner al descubierto la ficcionalidad del destino, *Bodas de sangre* y *Yerma* sugieren que si algunas ficciones (leyes, destino, Dios) parecen entidades autoritarias que impiden la acción libre, es porque se han emancipado de su origen humano borrando el lugar de su propia creación. Nos recuerdan que estos objetos se pueden reparar para que cumplan su función mejor, o destituir para que los hombres y las mujeres puedan volver a crear.

Ahora entendemos, por fin, por qué la tragedia de Lorca, a pesar de ocuparse de las relaciones entre personas, sólo vuelve a ellas tras un desvío trascendental. Para restablecer la posibilidad de actuar la tragedia debe presentar tal posibilidad sólo en el momento de su destrucción, porque la amenaza del fracaso constituye precisamente una condición para crear. Todo acto voluntario puede fracasar. La dimensión creadora y libre de la acción, inaccesible para el protagonista trágico, no depende, por lo tanto, de las buenas intenciones del que actúa (los personajes trágicos también tienen buenas intenciones), ni de la habilidad para tomar la decisión “correcta” (que frecuentemente no existe),¹⁸ ni de los resultados de la acción. Más bien, como estos dramas sugieren, la acción libre y creadora, en sí tan frágil, se basa en la capacidad del que actúa de hacerse responsable de sus actos.

La acción es vulnerable porque está orientada hacia otros y porque, a pesar de materializar la iniciativa humana, genera productos que niegan esa misma iniciativa. Lejos de impedir la acción, sin embargo, estos aspectos vulnerables garantizan la libertad que la define, y confirman su poder infinito de crear. Es precisamente el alcance de ese poder lo que la tragedia de Lorca nos invita a reconocer, al expresar la fragilidad de la acción a través de la relación dinámica entre sus dos momentos. Al neutralizar la fuerza del destino revelando su naturaleza ficticia, abriendo así la posibilidad de actuar, por un lado; y al reintroducir simultáneamente la amenaza del fracaso o falta de control en la acción creativa, por otro, la tragedia de Lorca da cuenta de una fragilidad cuyo olvido implicaría negar la acción.

Quizá por eso la tragedia de Lorca sea tan significativa hoy. A través de la interacción entre sus dos momentos estas obras definen la acción creativa como la creación de relaciones éticas en un espacio de solicitud y atención al otro que asegure, a su vez, la dimensión creativa y libre de toda otra acción. Para el espectador, finalmente, este doble gesto quizá constituya una invitación a la responsabilidad,

una llamada a asumir la vulnerabilidad inherente a todos los actos humanos sin ceder la iniciativa a la seducción del destino.¹⁹

NOTAS

1. La transmisión trágica de la culpabilidad halla su expresión dramática en el carácter irreversible del pasado. Llámesele “sangre,” “destino,” “sino” o “fuerza natural,” el canal retroactivo de la culpa arroja al hombre a la lucha de fuerzas que estructura el mundo trágico (Barthes 48-50). *Bodas de sangre* constituye el ejemplo por excelencia de transmisión de la culpa a través de la sangre. Cuando la Novia y Leonardo huyen juntos en la noche de bodas, las palabras de la Madre: “Ha llegado otra vez la hora de la sangre” (454; II.II) expresan la herencia de conflictos del pasado que los personajes trataban de eludir. A pesar de que hasta este momento el Novio había intentado evitar, e incluso negar, el sino de su “casta de muertos en medio de la calle” (456; III.I), ahora, olvidándose de su deseo de dar continuidad a su familia, dice: “Ves este brazo? Pues no es mi brazo. Es el brazo de mi hermano y el de mi padre y el de toda mi familia que está muerta. . . . Y vamos pronto, que siento los dientes de todos los míos clavados aquí de una manera que se me hace imposible respirar tranquilo” (459-60; III.I).

2. Véase Barthes (48-50) y Ricoeur, *Symbolism* (214-17).

3. Incluyo en el texto el acto y el cuadro del que proceden las citas de *Bodas de sangre* y *Yerma* para facilitar su localización en otras ediciones de los textos.

4. Todas las traducciones del francés y del inglés son mías.

5. Para un panorama de las teorías constructivistas de la memoria, véanse los estudios de Bartlett, Mead, Hastie, Markus, Greenwald, Rothbart, Ross, Shotter (esp. 135-36), Bruner, *Actual Minds y Acts of Meaning*. Véanse además los dos trabajos de M. J. Mahoney para un recuento sistemático de los estudios de la memoria.

6. La psicología constructivista distingue entre un ser histórico, la persona tal como existió en un momento histórico particular, y la consciencia histórica, el ser recordado, que es elaborado y transformado por el ser que recuerda desde el punto de vista del presente. El ser histórico es un concepto problemático, como observan los psicólogos británicos Derek Edwards y Jonathan Potter. Según ellos, no es exacto postular acontecimientos históricos, puesto que no se sabe lo suficiente sobre ellos (los documentos del pasado son susceptibles a diferentes interpretaciones). “Recordar día a día en conversación frecuentemente tiene esto como su primer cometido: intentar construir una versión aceptable, acordada o comunicativamente aceptable de lo que realmente pasó” (204).

7. El diálogo entre el pasado y el presente, y entre el pasado y el futuro es también, según el historiador Edward Carr, el que debe definir la historia. Véase Saturnino Sánchez Prieto (38-39 y 76).

8. Ahondar en las consecuencias últimas de la idea de reciprocidad de Benveniste, cometido que excede los límites de este ensayo, exigiría ponerla en diálogo con la ética de no reciprocidad de Emmanuel Levinas (véase *Totalité et infini* [28-29], *Éthique et infini* [94-95], y *Le temps et l'autre* [75-76 y 89]). Aunque la idea de reciprocidad de Benveniste parece a primera vista entrar en contradicción con la ética de la asimetría de Levinas, hay que señalar que Benveniste se refiere a situaciones de interlocución, es decir, sólo a la primera etapa o “base lingüística” de la relación con el otro, donde los papeles del que habla y del que escucha son intercambiables. Como observa Paul Ricoeur en *Soi-même comme un autre*, se trata aquí de una reversibilidad (*réversibilité*) de funciones, y no de personas (225). Las personas son tenidas en cuenta en la idea de *insubstituabilité* (225-26), por la que cada una de las personas que participan en una situación intersubjetiva es, todavía desde el punto de vista del discurso, irremplazable, debido al anclaje que el yo realiza de las coordenadas del discurso (el “yo” determina las coordenadas espaciales y temporales, asignando significados concretos a categorías como “aquí” y “ahora”). Finalmente, más allá del terreno del discurso, cada persona cuenta como persona en la situación de *similitude*, que sigue y supera a los dos estadios anteriores, y se basa en una asimetría próxima a la de Levinas, por la cual el yo adquiere su subjetividad al *ser para* otro (226). Ricoeur reconciliaría, pues, la visión de Benveniste y la de Levinas como dos momentos diferentes del proceso de encuentro con el otro. Sobre la relación entre la estima hacia el otro y la capacidad de actuar, véase la página 226 del libro de Ricoeur.

9. Según Benveniste, “[E]n las dos primeras personas hay a la vez una persona implicada y un discurso que atañe a esa persona. . . . Pero en la tercera persona se afirma un predicado que es externo al ‘yo’ y el ‘tú’; esta forma constituye, por lo tanto, una excepción a la relación que especifica el ‘yo’ y el ‘tú.’ En consecuencia, hay que cuestionar la legitimidad de esta forma como “persona” . . . : la ‘tercera persona’ no es una ‘persona’; es, en realidad, la forma verbal que cumple la función de expresar la *no-persona*” (228). La distinción que hace Emmanuel Levinas entre “*le Dire*” y “*le Dit*,” similar a la de Benveniste pero referida al encuentro con la alteridad, se estudiará en la última parte de este ensayo.

10. Como indica Charles Segal, el espectáculo trágico proporciona una mediación “no permitida a los héroes trágicos dentro del espectáculo mismo. En sus contextos sociales y rituales el drama consigue para la sociedad lo que les niega a los actores dentro de su ficción” (205).

11. Los dos últimos versos enunciados por la niña, “¡Qué ruiseñor de sombra vuela y gime / sobre la flor del oro!,” se hacen eco de la quinta estrofa del *Polifemo* de Luis de Góngora: “. . . caliginoso lecho, el seno oscuro / ser de la negra noche nos lo enseña / infame turba de nocturnas aves, / gimiendo tristes y volando graves.”

12. “El rostro y el discurso están atados el uno al otro. El rostro habla. Habla, esto es lo que hace posible y comienza todo discurso. Acabo de rechazar la noción de visión para describir la auténtica relación con el Otro; es discurso y, más exactamente, respuesta o responsabilidad lo que forma esta relación

- auténtica. . . . [E]l decir es el hecho de que ante el rostro no me quedo simplemente contemplando, sino que respondo a él. El decir es una manera de saludar al Otro, pero saludar al Otro es ya responder por él" (*Étique* 82).
13. Ver *Totalité et infini* (16) y *Autrement qu'être* (67 y 191-97).
 14. Martha Nussbaum, *The Fragility of Goodness*.
 15. Elaine Scarry, *The Body in Pain* (311).
 16. Ver Scarry, *The Body in Pain* (325), y "The Made-Up and the Made-Real" (243-44).
 17. Sobre la claridad con la que el arte anuncia su naturaleza ficticia véase Scarry, "The Structure of the Artifact," capítulo 5 de *The Body in Pain*, y "The Made-Up and the Made-Real," especialmente 242-45.
 18. Como Nussbaum observa, aun cuando estamos comprometidos con el otro y decididos a actuar bien, nos encontramos en situaciones de conflicto irresolubles en las que tomar un determinado curso de acción parece imperativo, y sin embargo perjudica nuestra relación con el otro. En estas situaciones, que aparecen detalladamente descritas en las tragedias griegas, nuestro afecto por el otro y compromiso para con él interfieren con la acción que aparentemente deberíamos emprender. Nussbaum clasifica estas "interferencias" en tres grupos. El primero se refiere a todas las actividades susceptibles de inversión, tales como "la amistad, el amor, la actividad política, las ataduras a la propiedad o posesiones." El segundo contempla los probables compromisos del agente con dos o más de estas actividades a la vez, en los que alternativas incompatibles crean conflictos de valores. Finalmente, Nussbaum se pregunta por el papel ético que se debe asignar a "la naturaleza sensual de nuestro cuerpo, a nuestras pasiones, a nuestra sexualidad, elementos todos éstos estrechamente vinculados con el mundo del riesgo y la mutabilidad" (7).
 19. Una versión ligeramente modificada de este texto, titulada "The Choreography of Fate: Reconfigurations of the Tragic," aparecerá en inglés en John Burt Foster y Wayne J. Froman, eds., *Thinking Culture, Thinking Drama: Between Philosophy and Literature* (Chicago: Northwestern UP, en prensa).

OBRAS CONSULTADAS

- Barthes, Roland. *Sur Racine*. Paris: Éditions du Seuil, 1963.
- Bartlett, F. C. *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge: Cambridge UP, 1932.
- Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. I. Paris: Gallimard, 1966.
- Bruner, J. *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge: Harvard UP, 1986.
- Acts of Meaning*. Cambridge: Harvard UP, 1990.
- Edwards, Derek y Jonathan Potter. "The Chancellor's Memory: Rhetoric and Truth in Discursive Remembering." *Applied Cognitive Psychology* 6 (1992): 187-215.

- García Lorca, Federico. *Obras Completas II. Teatro*. Ed. Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 1997.
- Greenwald, A.G. "The Totalitarian Ego: Fabrication and Revision of Personal History." *American Psychologist* 35 (1980): 603-18.
- Hastie, R. "Schematic Principles in Human Memory." *Social Cognition: The Ontario Symposium*, 1. Eds. E.T. Higgins, C.P. Herman, y M.P. Zanna. Hilldale, NJ: Erlbaum, 1981.
- Levinas, Emmanuel. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Dordrecht, The Netherlands: Martinus Nijhoff, 1986.
- _____. *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*. Paris: Librairie Arthème Fayard et Radio-France, 1982.
- _____. *Le temps et l'autre*. St. Clement: Fata Morgana, 1979.
- _____. *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. Paris: Martinus Nijhoff, 1971.
- Løgstrup, Knud E. *The Ethical Demand*. Trad. Theodor I. Jensen. Philadelphia: Fortress Press, 1971.
- Mahoney, M.J. "Constructive Metatheory: 1. Basic Features and Historical Foundations." *International Journal of Personal Construct Psychology* 1 (1988): 1-36.
- _____. *Human Change Processes: The Scientific Foundations of Psychotherapy*. New York: Basic, 1991.
- Markus, H. "Self-schemata and Processing Information about the Self." *Journal of Personality and Social Psychology* 35 (1977): 63-78.
- Mead, George H. *The Philosophy of the Present*. Chicago: Open Court, 1932.
- Nussbaum, Martha. *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge: Cambridge UP, 1986.
- Ricoeur, Paul. *The Symbolism of Evil*. Trad. Emerson Buchanan. Boston: Beacon Press, 1967.
- _____. *Soi-même comme un autre*. Paris, Éditions su Seuil, 1990.
- Ross, M. "Relation of Implicit Theories to the Construction of Personal Histories." *Psychological Review* 96 (1989): 341-57.
- Rothbart, M. "Memory Processes and Social Beliefs." *Cognitive Processes in Stereotyping and Intergroup Behavior*. Ed. D. Hamilton. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1981. 145-82.
- Sánchez Prieto, Saturnino. *¿Y qué es la historia?* Madrid: Siglo XXI, 1995.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain*. Oxford: Oxford UP, 1985.
- _____. "The Made-Up and the Made-Real." *The Yale Journal of Criticism* 5.2 (1992): 239-49.
- Segal, Charles. *Tragedy and Civilization*. Cambridge: Harvard UP, 1981.
- Shotter, J. "The Social Construction of Remembering and Forgetting." *Collective Remembering*. Ed. D. Middleton y D. Edwards. London: Sage, 1990. 120-39.
- Sloterdijk, Peter. *Thinker on Stage. Nietzsche's Materialism*. Trad. Jamie Owen Daniel. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989.