

- García Lorca, Federico. *Así que pasen cinco años*. Ed. E.F. Granell. Madrid: Taurus, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Así que pasen cinco años. Leyenda del tiempo*. Ed. Margarita Ucelay. Madrid: Cátedra, 1995.
- Gibson, Ian. *Federico García Lorca*. 2 vols. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1987.
- Glover, Garrett J. *The Cubist Theatre*. Michigan: UMI Research P, 1983.
- Granell, E. F. *La Leyenda, de Lorca y otros escritos*. México: Costa-Amic, 1973.
- Higginbotham, Virginia. "Lorca's *Así que pasen cinco años*: A Literary Version of Un Chien andalou." *Lorca's Legacy: Essays on Lorca's Life, Poetry, and Theatre*. Ed. Manuel Durán and Francesca Colecchia. New York: Peter Lang, 1991. 195-204.
- Kolocotroni, Vassiliki, Jane Goldman y Olga Taxidou eds. *Modernism: An Anthology of Sources and Documents*. Chicago: The U of Chicago P, 1998.
- Lemaitre, Georges. *From Cubism to Surrealism in French Literature*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1941.
- Roses-Lozano, Joaquín. "Códigos sígnicos y discurso teatral en *Así que pasen cinco años*." *Anales de la literatura española contemporánea*. 14 (1989): 115-41.
- Smith, Paul J. *The Theatre of García Lorca: Text, Performance, Psychoanalysis*. Cambridge; New York: Cambridge UP, 1998.
- Torre, Guillermo de. *Apollinaire y las teorías del cubismo*. Barcelona: Edhasa, 1967.

## Transposición de la culpa en *La doble historia del doctor Valmy*.

**Susana Pérez Castillejo**

*University of North Carolina at Chapel Hill*

En la dramaturgia de Buero Vallejo la culpa ocupa un lugar esencial, como elemento perturbador de las relaciones entre los personajes o como motivación que los lleva a emprender determinadas acciones. En *La doble historia del doctor Valmy*, la culpa se podría categorizar en términos actanciales como agente o pulsión que no sólo determina ciertas acciones de los personajes, sino que a la vez va ligada a su destino individual. Muestra de ello es la manifestación física que conlleva el sentimiento de culpabilidad del protagonista, Daniel. Recordemos que Daniel, el torturador de la policía secreta, protagonista de *La doble historia*, sufre de impotencia como efecto psicológico de la mutilación genital a la que él mismo somete al detenido Marty. Por interesante que pudiese resultar un estudio de los efectos de la culpa en el protagonista-torturador, el objetivo de este trabajo es analizar precisamente la eliminación de esa culpa a través de un proceso de traspaso, por el cual Mary, esposa del protagonista, acaba asumiendo esa culpa en lo que podría verse como un acto de redención.

La forma de culpa que se retrata en *La doble historia* es la del auto castigo como forma de compensación. Los personajes sienten además que esta restitución debe ser en cierto modo equivalente al daño causado. Es por esto que Daniel paga la mutilación sexual de Marty, su prisionero, con la impotencia. El personaje del Doctor Valmy, tras un examen de Daniel de acuerdo a los principios del psicoanálisis freudiano,<sup>1</sup> concluye que la impotencia que sufre el protagonista no es más que una forma de auto castigo que él mismo se ha impuesto.

También la esposa de Daniel elige una forma de auto castigo que pueda compensar su culpa. Durante la visita que Lucila, mujer del recluso torturado y asesinado, hace a Mary en su casa, ésta descubre la verdad del trabajo de su marido en la jefatura de policía. Mary empieza en ese momento a interiorizar poco a poco el sentimiento de culpa que le llevará a repudiar a su marido y, en última instancia, a dispararle. Al igual que Lucila pierde a su marido y con él su felicidad, Mary siente que debe expiar su culpa pagando un precio similar. Muerto Daniel, también muere la felicidad que Mary había encontrado en el

matrimonio. Se demuestra así que Mary, aunque el espectador pueda percibirla como inocente de la culpa de su marido, experimenta el mismo sentimiento que él. Si no fuese así, no suplicaría el perdón de Lucila al encontrarse de nuevo con ella casi al final de la obra: “te suplico que me perdones por lo que mi marido le ha hecho al tuyo” (117).<sup>2</sup>

El traspaso de la culpa de Daniel a Mary no ocurre de manera abrupta en la escena de la visita de Lucinda, sino que a lo largo de la obra se nos informa en las didascalias de ciertos cambios en el espacio dramático<sup>3</sup> que progresivamente van transfiriendo la culpa de un personaje a otro. La culpa se va traspasando por medio de una serie de objetos que discurren del ámbito de la comisaría al ámbito doméstico. Entiéndase objeto teatral en el sentido amplio que Anne Ubersfeld le da, incluyendo “los cuerpos de los comediantes, los elementos del decorado y los accesorios” (137). También Keir Elam coincide con esta idea del objeto teatral. En concreto, él habla de *sign-vehicle*, es decir, los objetos como signos adquieren movilidad en el espacio, transformándose con cada movimiento, y al desplazarse hay una substitución recíproca de códigos (14). Aplicado esto a *La doble historia*, podemos decir que como consecuencia del paso de la Jefatura —asociada con Daniel— a la casa —asociada con Mary— estos elementos sufren una alteración en su significación. Siguen siendo los mismos objetos, lo que cambia con la ubicación son las implicaciones para la acción y el significado global de la obra.<sup>4</sup>

El más notable de estos objetos es quizás la pistola que Daniel acostumbra a dejar sobre la librería cuando vuelve a casa. La pistola es un símbolo claro de violencia que, al aparecer en el texto como accesorio definidor de Daniel, provoca un efecto perturbador. La apacible imagen doméstica que se había recreado con la conversación casual de las dos mujeres, la presencia del bebé o las flores que lleva Mary en todo momento desde que se encuentra al doctor Valmy hasta que entra en casa, se desestabiliza al sacar Daniel la pistola.

La primera vez que aparece el arma nos percatamos con claridad de ella, puesto que se introduce no sólo con el código visual,<sup>5</sup> sino también con el verbal en el momento en que la abuela advierte a su hijo: “cuando el niño crezca supongo que buscarás otro sitio para ese chisme” (60). Al final de la escena la abuela vuelve de nuevo a llamar la atención sobre la pistola: “¿No te llevas ese chisme?” (66). Keir Elam explica cómo “the same stage item stands for different signifieds depending on the context in which it appears” (12). Así, la pistola no representa lo mismo en la Jefatura que en la casa. En el trabajo de Daniel la pistola es un útil, es parte del uniforme. En la casa constituye una amenaza, como bien advierte la abuela. Lo que hace la abuela al llamar la atención sobre la pistola es lo que Keir Elam define como *foregrounding*, una forma de metáfora espacial por la que se pone de relieve algún signo (18). Dicho de otro modo, para Esslin: “to function as a sign the sign must above all be recognized as a sign, marked as a sign” (53).

No es gratuito que Mary nada tenga que ver con la pistola en esta primera escena, ella ni la toca ni la menciona. En este momento Mary está aún libre de la culpa que más tarde se auto imputará con el conocimiento del delito de su marido. En la segunda parte, Mary le cuenta al Doctor Valmy una de sus pesadillas en la que la pistola de Daniel se transforma en unas tijeras: “Sin contestar él va a la librería, mete la mano en la pistolera del pecho y saca unas grandes tijeras que deja allí” (113). En el sueño Daniel corta los dedos de Mary con las tijeras y castra a su hijo. Este intercambio de objetos resulta significativo puesto que consigue que la pistola se vuelva en sí delatora y acusadora de Daniel. Es importante mencionar que esta pesadilla no se nos recrea contada por un personaje, sino que se nos indica por medio de las didascalias que en un posible espacio escénico debería oscurecerse el lugar ocupado por el Doctor y su paciente, mientras se ilumina de nuevo el ámbito doméstico y se recrea en él lo ocurrido en el sueño. Anne Ubersfeld explica la recreación de los sueños como una forma de revelación de la verdad:

En el interior del espacio escénico se construye, como ya ocurriera en Shakespeare o incluso en el teatro griego, una zona privilegiada en la que el teatro se dice como tal teatro [...]. Sabemos, después de Freud, que cuando se sueña que se sueña, el sueño interior al sueño dice la verdad. Por una doble negación, el sueño de un sueño resulta verdadero. Del mismo modo, el “teatro en el teatro” dice no lo real, sino lo verdadero, cambiando el signo de la ilusión y denunciándola en todo el concepto escénico que la rodea. (37)

La pistola representa el mundo de Daniel, la Jefatura y los castigos infligidos allí. La revelación que tiene Mary en este sueño es clave para entender su comportamiento al final cuando, en la última escena, Mary coge por primera vez la pistola de su marido y lo asesina. Daniel le ha dicho que va a volver a comisaría, que todavía hay que esperar hasta que puedan irse. Mary no puede permitir que la tortura se vuelva a repetir y por eso mata a Daniel. Hasta ese momento la pistola, objeto simbólico de la tortura como hemos dicho, se ha ido acercando a ella, ha ido invadiendo su mundo. El hecho de empuñar la pistola culmina así un proceso de inculpación. Sin embargo, la pistola no es el único signo teatral que dirige la culpa contra Mary. Hay toda una serie de elementos que contribuyen al proceso.

El segundo objeto que se reproduce fuera de la comisaría es el cigarrillo que Valmy le ofrece a Daniel en su consulta. Ofrecer un cigarrillo es un gesto que se repite una y otra vez en comisaría antes de interrogar a un detenido. La asociación se hace de nuevo por el código visual y el verbal, ya que el propio Daniel hace hincapié en ella: “Perdone que me ría. Es que ha hecho usted conmigo algo que yo hago con otros... a menudo” (67). Hasta ahora el espectador lo

único que conoce de la ocupación de Daniel es la pistola, un horario irregular, puesto que trabaja a veces por la noche, y el hábito de ofrecer un cigarrillo. Las conexiones con la policía política se hacen por tanto de manera progresiva, hasta que Valmy consigue que Daniel mismo le confiese su profesión, no sin algunas reticencias a hablar. A lo largo de la conversación con el doctor, el cigarrillo no es el único paralelo con la comisaría. Hay ciertas frases y actitudes que recuerdan un interrogatorio. Valmy exhorta a Daniel a revelar la causa de su enfermedad, mientras éste insiste a la defensiva en que no conoce la raíz del problema:

- DOCTOR. ¿Usted no presume la causa de su trastorno? A veces el enfermo sospecha algo...
- DANIEL. Yo... no sé.
- DOCTOR. Piénselo. Algún incidente infantil relacionado con el sexo, o con la actividad erótica de sus padres..., o de sus amigos.
- DANIEL. (Deniega.) Ya he buscado por ahí.
- DOCTOR. ¿Recuerda algún sueño reciente?
- DANIEL. No.
- DOCTOR. ¿Hace veinte días, dijo usted?
- DANIEL. Sí.
- DOCTOR. (Se sienta de nuevo.) ¿No ha habido, por casualidad, en los días anteriores, nada relacionado con el sexo?... ¿Aunque sea una lectura?...
- DANIEL. (Después de un momento, sin mirarlo.) No.
- DOCTOR. ¿Por qué no me mira?
- DANIEL. (Lo mira.) Le he dicho que no, doctor.
- DOCTOR. —Sin embargo, yo diría que sí. (70)

A continuación, la escena que constituye el recuerdo de la castración del prisionero en la mente de Daniel se intercala durante esta conversación con Valmy. Al igual que en el caso de la pesadilla de Mary, en el texto se nos informa de una ruptura en la sucesión cronológica de los hechos para recrear algo ocurrido anteriormente. De nuevo este salto temporal se hace patente con la iluminación, mientras el doctor y su paciente hablan en el lugar que ocupa la consulta, “en la oficina crece una luz verdosa e irreal” (71). El protagonista progresivamente se desplaza de un espacio a otro hasta que “el rincón del doctor queda en penumbra” (72). A partir de ese momento Daniel se encuentra en su rutina profesional en la comisaría. No faltan el cigarrillo, las preguntas empecinadas de los torturadores y el constante “¡Si yo no sé nada!” (75) del detenido. Con esta transposición de objetos hemos asistido de nuevo a una irrupción del ámbito profesional del protagonista en su ámbito más privado.

El paralelismo entre la actitud de Valmy con su paciente en la consulta y la de Daniel con los torturados en la comisaría es otro paso en el traspaso de la culpa de Daniel desde su ámbito más público, el profesional, al ámbito más privado, el de su vida con Mary. En este caso la conexión entre Mary y Valmy ocurre porque éste trató en el pasado a Mary y Daniel decide buscar su ayuda médica por recomendación de su esposa. Poco a poco, por tanto, los objetos, personajes, comportamientos o palabras, del espacio de la Jefatura van transmitiéndose al ámbito de Mary y este proceso coincide con la progresiva asimilación de la culpa de su marido.

Otro objeto, en el sentido teatral antes mencionado, encargado de mudar la culpa de Daniel a Mary es Lucila, la esposa del detenido al que Daniel castra. La primera vez que aparece es a través del código verbal, en la primera escena en que Daniel y Mary están juntos en su casa. El teléfono suena y resulta ser una antigua alumna de Mary, que quiere hacerle una visita. En ese momento ni los protagonistas ni el lector o espectador conocen la identidad de “la de las trencitas” (65), como Mary la recuerda. No es hasta que el personaje de Lucila aparece en la casa que conocemos de quien se trata y su importancia. Luego sabremos que ella misma estuvo detenida y que Daniel ha visto una foto suya en la Jefatura. Se trata, pues de otro objeto teatral del espacio de la comisaría que invade el espacio de Mary.

El encuentro entre Lucila y Mary tiene una importancia capital en la obra, puesto que funciona como punto de inflexión en la trayectoria de Mary entre la ignorancia y la sospecha que desemboca en el conocimiento. La escena en que las dos mujeres se encuentran se produce inmediatamente después de la consulta de Daniel con Valmy. Hay, pues, una progresión intencionada *in crescendo* en el ordenamiento de las escenas. Se trata de un proceso por el cual Mary va ganando conocimiento y, por tanto, culpa.

La revelación del conocimiento se expresa también a través del código de la relación entre las dos mujeres. Mary fue la antigua maestra de Lucila y ésta su alumna. Significativamente, la que trae el conocimiento ahora es Lucila. Casi simbólicamente su nombre se relaciona con el término ‘luz’, tradicionalmente símbolo de conocimiento y revelación de la verdad. La afirmación de Lucila como portadora de una verdad y, por extensión, una culpa que impone sobre Mary, se consolida al final cuando los roles de ambas se intercambian y Lucila se vuelve la maestra de Mary:

- LUCILA. ¡Maestra! ... ¿De qué? ¿De ignorancia? (Mary la mira, turbada) ¿Quién es ahora la vieja y quien la niña? (86)

A otro nivel, se podría decir que también el público va adquiriendo conocimiento a la vez que Mary, y en consecuencia, culpa. Fijémonos en un

momento de esta conversación en que el problema de Lucila deja de ser sólo individual y cobra una dimensión social:

LUCILA. Hay personas empeñadas en que no se sepa. Y muchas otras... que no quieren saberlo. (*Desvía la vista.*) Como usted. (85)

El “como usted” de Lucila se refiere claramente a Mary. Sin embargo, por su gesto de desviar la mirada, esa acusación podría tener mayores implicaciones. Es conocida la ruptura que hace Buero Vallejo con la convención de la cuarta pared en otras obras como *El tragaluz*. Teniendo esto en cuenta, podría concebirse una representación de *La doble historia del doctor Valmy* en la que el director de escena hiciese a Lucila mirar directamente al público a partir de la acotación “desvía la vista”. Aunque Buero Vallejo no especifique nada en este paréntesis, es evidente a lo largo de la obra su intención de perturbar al público. Se demuestra esto por el uso de técnicas brechtianas, como la introducción de elementos narrativos, el libro que el doctor está dictando a su secretaria, por ejemplo, o como el recordatorio que nos hacen El señor y La señora de que lo que vamos a ver es tan sólo una historia, posiblemente falsa.

En esta escena en que Lucila le revela la verdad a Mary se menciona por primera vez el término *tortura*. Anteriormente se había recreado una escena de tortura en la Jefatura, pero esta es la primera vez que la palabra *tortura* ocurre en la casa de los Barnes. Mary se escandaliza de que Lucila acuse a su marido de torturar, aunque no ha sido Lucila la que lo ha dicho, sino la propia Mary.

MARY. [...] repara en que has venido a mi casa para decirme que mi marido tortura...

LUCILA. Yo no he dicho...

MARY. ¡Claro que lo has dicho! (84)

Al igual que en la escena entre Daniel y Valmy, en la conversación entre Mary y Lucila también se reproducen ciertos procedimientos policiales: asumir que el interlocutor ha dicho algo que no ha pronunciado, la acusación de faltar a la verdad e incluso la agresión física:

MARY. ¡No digas enormidades! Los someten a cierta presión física, [eso sí...] Y más que nada, psicológica...

LUCILA. ¿Es así como usted llama a la corriente eléctrica? (*Mary se revuelve y la mira. Después va a su lado y la toma de los brazos para zarandearla con brusca familiaridad.*)

MARY. Estás pasándote de la raya.

LUCILA. También los meten en un baño, hasta que casi se ahogan, [una y otra vez...]

MARY. (*La sienta de un empujón.*) ¡Siéntate! (*Y se aparta, alterada.*) Perdona. Es que... me cuesta creer que tú pertenezcas al coro de los calumniadores. (85)

La tortura ha invadido, pues, el ámbito doméstico y Mary ya es tan culpable como su marido, puesto que conoce la verdad. El tema de la verdad, muy en conexión con la culpa, es otra cuestión esencial en la dramaturgia de Buero Vallejo, en especial la necesidad de reconocer la verdad, por dolorosa que sea, como paso previo para espiar una culpa.

La siguiente incursión de un elemento de la Jefatura en la casa de los Barnes es la visita de Marsan, compañero de Daniel, que intenta propasarse con Mary. De nuevo se trata de una irrupción perturbadora y que reproduce en el ámbito familiar un comportamiento policial. Al sufrir los avances del policía, Mary, y el espectador, no pueden evitar recordar la violación de Lucila. Mary sufre los abusos verbales de Marsan. Otra vez como en los ejemplos previos no se trata del código verbal únicamente, sino que interviene también el gestual puesto que Marsan la amenaza avanzando hacia ella:

MARSAN. (Le tiembla la voz.) La vida ofrece pocas cosas agradables Mary. No me diga que es feliz con su marido: eso nunca es cierto. (Avanza.)

MARY. (Retrocede.) ¡Salga!

MARSAN. Hay algo en usted... irresistible. Algo que no tienen las demás.

MARY. ¡Es intolerable que en mi propia casa se atreva usted a...!

MARSAN. (Fuerte.) ¡Yo soy muy terco, Mary! Usted lo pensará. (90)

Lo que ocurre en comisaría va moviéndose lentamente hacia Mary, de forma física, como acabamos de ver, y también emocional. Así, mientras se recrea una escena de tortura en el espacio de la comisaría, Mary parece sentirlo mientras permanece en su casa: “Aunque no los oye, parece como si Mary intuyese la escena lejana. Con un brusco movimiento intenta sacudir su obsesión; va al centro de la sala y se detiene de nuevo, turbada” (91-92).

El objeto que consigue por fin borrar las dudas de Mary en cuanto a los procedimientos que se siguen en la Jefatura es el libro que recibe en su casa, titulado *Breve historia de la tortura*. El libro es un elemento clave en la desestabilización del matrimonio Barnes. En el proceso que se inició con la visita de Lucila, el libro hace que Mary esté ya física y emocionalmente

sensibilizada ante la tortura. Acepta su culpa, y la de su marido, e intenta mediarla alejando a Daniel de su trabajo:

- DANIEL. ¡También en otros tiempos fue la sociedad entera!  
¡También fueron todos culpables!
- MARY. ¡Todos no! ¡Siempre hubo quienes lo condenaron!  
Y muchos, muchísimos que procuraron evitarlo.  
(Dulce.) Como tú... cómplice a la fuerza, como  
yo he sido cómplice por ignorancia... Pero eso va  
a terminar, Daniel. Tienes que abandonarlos.  
¡Mañana mismo pides la excedencia! (98)

El último objeto que se debe destacar para concluir este estudio son las flores de Mary. Se mencionan al principio cuando Mary las lleva consigo durante un tiempo al inicio de la primera parte. Luego las flores permanecen en la casa hasta el comienzo de la segunda parte, en la que, como señalan las acotaciones, “el florero está vacío” (106). Se nos informa de esta ausencia a la vez que se nos dice que la luz debe crecer en el lugar escénico que ocupa la casa de los Barnes, enfocándose sobre la mesita, para hacer notar de ese modo la falta de flores. Esta descripción pertenece a las indicaciones sobre el espacio que ocupan Daniel y Mary cuando ésta le advierte de que conoce la verdad de su trabajo. En este caso no se trata de un desplazamiento que acerca la culpa hasta el ámbito de Mary, sino de una ausencia que refleja la transformación que ha ido sufriendo la protagonista. Mary ya no ignora lo que ocurre en la Jefatura y de esa forma desaparece la inocencia que se reservaba al ámbito doméstico del piso familiar.

La pistola, el cigarrillo, la visita de Lucila (esposa del torturado), la visita de Marsan (compañero de Daniel) o el libro *Breve historia de la tortura* pueden verse como objetos teatrales que van invadiendo progresivamente el espacio de Mary. Con cada uno de estos elementos, Mary va adquiriendo mayor conocimiento de lo que realmente sucede en la Jefatura de policía. El conocimiento de la verdad le hace también culpable. Las flores son pues como un signo de la ignorancia e inocencia que desaparecen del espacio familiar en cuanto la culpa de Daniel lo invade. El asesinato de su marido en su propia casa será la culminación de esta pérdida de inocencia.

## NOTAS

<sup>1</sup> A propósito de este análisis del Doctor Valmy sobre la enfermedad que padece el protagonista, es interesante mencionar un ensayo de Freud en el que éste describe la personalidad criminal de Dostoevsky como motivada por un instinto de destrucción vuelto hacia sí mismo: “Dostoevsky’s very strong destructive instinct, which might easily have made him a criminal, was in his actual life directed mainly against his own person (inward instead of outward) and thus found expression as masochism and a sense of guilt” (65). Nos resulta digno de mención este estudio de Freud sobre Dostoevsky por la conexión que guarda con la culpa autodestructiva de Daniel.

<sup>2</sup> Las citas de *La doble historia del doctor Valmy* se han tomado de la edición de Carlos Álvarez citada en la bibliografía. Puesto que el editor no la divide en escenas numeradas ni hay enumeración de líneas tampoco, las cifras entre paréntesis se refieren a la página de la dicha edición donde se encuentra el fragmento.

<sup>3</sup> Claramente, este no es un estudio de una concreta puesta en escena de *La doble historia*. Al hablar de espacio nos referimos al “espacio teatral” que para Anne Ubersfeld “es, ante todo un lugar escénico por construir” que viene dado por las didascalias y sin el cual “el texto no puede encontrar su emplazamiento, su modo concreto de existencia” (109). Afortunadamente, Buero Vallejo nos aportó una generosa serie de elementos que especializan el texto de *La doble historia* y nos facilitan la aproximación al espacio concreto o referencial que propone. Lo que tratamos en este estudio es pues la “imagen” de ese espacio referencial, ya que, de nuevo en palabras de Ubersfeld, “el espacio teatral es la imagen (imagen en vacío, si se prefiere, negativa) y la contraprueba de un espacio real” (108).

<sup>4</sup> Con respecto al valor de los signos dentro del lugar dramático y los códigos de significaciones establecidos entre ellos, resulta acertado incluir un fragmento de Esslin en el que se nos advierte de la necesidad de contar con estas relaciones entre signos para llegar un entendimiento más completo de la obra a la que nos acercamos. Pese a que Esslin se refiere en esta cita a la representación teatral, creemos que la valoración de los vínculos entre los signos teatrales es igualmente necesaria para comprender el alcance del texto dramático incluso antes de que se convierta en evento teatral:

By analyzing what signs and sign systems, in what interaction, are present and at least potentially operating upon the sensibilities of the recipients of the communication —the audience— we should arrive at the most concrete, factual basis for gaining a clear conception of what actually takes place in an artistic event like a play or film, far less airy-fairy and abstract than analyses of the psychology of characters or philosophical implications. (49)

<sup>5</sup> Al hablar de código visual aquí nos referimos a la acotación que en el texto describe el gesto de Daniel sacando su pistola y comprobando el seguro antes de dejarla en una estantería. Este tipo de acotación sobre el modo en que los personajes ocupan el espacio es frecuente en *La doble historia* y permite al lector del texto un mejor acercamiento a una imagen de un posible espacio escénico.

## OBRAS CITADAS

- Buero Vallejo, Antonio. *La doble historia del doctor Valmy*. Ed. Carlos Álvarez. Madrid: Espasa-Calpe, 1996.
- \_\_\_\_\_. *El tragaluz*. Ed. José Luis García Barrientos. Madrid: Castalia, 1986.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. NY: Routledge, 1980.
- Esslin, Martin. *The field of drama*. London: Methuen, 1987.
- Freud, Sigmund. "Dostoevsky and Parricide." *Guilt: Man and Society*. Ed. Roger W. Smith. NY: Anchor Books, 1971. 63-84
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Trans. Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra/ U de Murcia, 1998.

## Angles on Insects: Translating Surrealism in Coral Bracho

Clare E. Sullivan

*University of Louisville*

The Mexican poet Coral Bracho has been called "the granddaughter of surrealism" (Kamenszein 35). Inspired by postmodernists such as Gilles Deleuze, she writes poetry that is often dense and difficult to untangle. Bracho's writing can confuse the reader because it is not directed to a defined audience. In addition, she creates her own grammatical structure where words can take on multiple roles. The reader is often left with the difficult task of figuring out how one verse relates to the next. It is to be expected, then, that her poetry would be difficult to translate. In attempting to confront the difficult terrain of her poems, I have therefore sought out a touchstone to guide me: imagery taken from the natural world, in particular the depiction of insects. I will take my examples from her most recent volume *La voluntad de ámbar* [*The Will of Amber*].

In her poem, "Una avispa sobre el agua," Bracho depicts a wasp swirling on the water and compares it to our human fate. The poem begins with a wasp perched uncertainly upon the surface of the water: "La superficie del agua es tensa / para una avispa." There is tension upon the water's surface, she says, and therefore, by extension, tension for the insect. Fortunately for the translator, "tense" in English also denotes a physical and emotional state.

After this initial verse, Bracho moves immediately away from the wasp and focuses on the water. It is the water that swirls away into many possible paths. The water becomes a symbol for time because it passes quickly over any object in its way. She uses the adjective "corto" to describe the space of water beneath the insect, a deliberately awkward choice because it would normally be used to modify time instead of space. I have replaced it therefore with "brief" rather than "short" in order to mimic the awkwardness. Another strange word she uses is "tacto" to describe time as if time itself could feel. This word I translated to "feel" then instead of merely "touch."

The choice of the word "corto," however, allows her to link the themes of time and distance in the second stanza: "Corto es el tiempo en que fluye / corto el espacio que revuelve." ("Short is the time / that it floats on; short / the distance that it swirls.") The wasp is carried along by the water, swirled and lost and exposed to danger, presumably as we are by fate. But the complex relationships of