

INTERTEXTUALIDAD E INTRATEXTUALIDAD EN *COMBATE DE CIEGOS* DE JERÓNIMO LÓPEZ MOZO

John P. Gabriele

The College of Wooster

Jerónimo López Mozo (Gerona, 1942) ha demostrado consistentemente a lo largo de su carrera su compromiso firme y resuelto por una dramaturgia innovadora y experimental y la ruptura categórica con las convenciones restrictivas de la escritura teatral canónica. El uso de diferentes formas y técnicas y de una variedad de estilos y de formatos escénicos durante más de cuatro décadas (el *Living Theatre*, el *happening*, el minidrama, la pieza larga, el teatro documento, el monólogo, el teatro colectivo y el teatro épico, del absurdo y de la crueldad) revelan la afición de toda la vida del dramaturgo por lo nuevo. Para López Mozo, el arte vanguardista constituye la única manera de resistir la parálisis artística. La razón principal del teatro vanguardista es, según aclara el mismo dramaturgo, contrarrestar los efectos tergiversadores de los modos anticuados de la representación teatral: “Los integrantes de las vanguardias [...] literarias y artísticas [...] actúan [...] como revulsivo ante un lento transitar por lugares de sobra conocidos. Les guía el deseo de adelantarse [...], buscando nuevas fuentes creativas capaces de renovar sus discursos” (“La vanguardia teatral española: los ojos del Guadiana” 73).

Entre los mecanismos que utiliza López Mozo para romper con la representación mimética y descanonizar en teoría y en práctica las desgastadas convenciones tradicionales, se destacan la intertextualidad y la intratextualidad. Ambas, la intertextualidad, la noción de que un texto se cruza con otros textos mediante alusiones y referencias intencionadas o veladas, y la intratextualidad, la noción de que la relación de elementos dentro de una sola obra es de importancia esencial e intrínseca, figuran entre las convenciones más utilizadas por los dramaturgos posmodernistas de nuestros días para lograr, en las palabras de Alfonso de Toro, la “destrucción de discursos y sistemas anteriores” (18).

Hay numerosos ejemplos en el repertorio teatral de López Mozo de su habilidad y diversidad a la hora sugerir diálogos intertextuales e intratextuales. En *La flor del mal* (1980), *D. J.* (1986), *La misma historia, poco después* (1992), *El engaño a los ojos* (1997), *Ella se va* (2001), *El olvido está lleno de memoria* (2002) y *En aquel lugar de la Mancha* (2005), por ejemplo, se trata de alusiones intertextuales e intratextuales a autores y obras literarias específicas: *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire; *Don Juan Tenorio* de Zorrilla; *Historia del zoo* de Albee; *La cueva de Salamanca*, *El rufián viudo llamado Trampagos*, *La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El juez de los divorcios* de Cervantes; *Casa de muñecas* de Ibsen; *La vida es sueño* de Calderón; y *Don Quijote* de Cervantes, respectivamente. En otros dramas, se establecen enlaces referenciales con el mundo del arte plástico: en *Guernica* (1969), con el cuadro del mismo nombre de Picasso; en *La boda de medianoche* (1989), con la obra de Magritte pero también con la del poeta francés Lautréamont; en *La Infanta de Velázquez* (1999), con *Las Meninas* de Velázquez; y en *Puerta metálica con violín* (2000), con el arte de Antoni Tàpies. Por lo menos en dos dramas, *Viernes 29 de julio de 1983, de madrugada* (1984) y *Ahlán* (1995), López Mozo acude al mundo cinematográfico de Luis Buñuel y Carlos Saura, respectivamente.

Combate de ciegos (1997), como sugiere el título, es un drama que carece de claridad perspectivista. La estructura narrativa se construye mediante una interconectividad de distintos elementos, alusiones y referencias, lo cual permite indagar de manera única cómo se manifiestan la intertextualidad y la intratextualidad en el teatro lopezmoziano. López Mozo se sirve de una convergencia de elementos que proceden de tres mundos artísticos distintos (la literatura —específicamente el teatro griego clásico y la novela española romántica—, el arte litográfico y la música). Es un texto entretrejado en el puro sentido de la palabra. El fin de la incertidumbre e imprecisión formal de *Combate de ciegos*, como diría Douwe Fokkema, “aims at destroying the idea of connectivity by inserting texts that emphasize discontinuity [...], which challenge the literary code that predisposes the reader to look for coherence” (44). López Mozo, como vamos a ver, obliga a sus lectores/espectadores a ejercer sus habilidades detectivescas para asimilar y conectar productivamente los diversos elementos presentados en su drama.

Leer *Combate de ciegos* o ver la obra montada en escena constituye un ejercicio estético e intelectual. El significado último del drama es “the result of interaction; it is not discovered as a given text, but it is created in an interactional process between reader and text” (Bertens 46). El drama se compone de cinco partes: “Bajo la clepsidra,” “Los ojos de Edipo,” “El laberinto de Escher,” “Roberta” y “La clepsidra rota.” La obra dramatiza, en las palabras de José Romera Castillo, “una clara diatriba contra los abusos del poder dictatorial, reflejado en el trastornado señor Anglada, perteneciente al Ministerio de

Gobernación [...], que tortura hasta lo indecible a David Gondar (que se venga de ello posteriormente) y que llega hasta la violación de su propia hija” (24). Si bien es fácil acertar el tema de la obra y resumir lo que transcurre en ella, describir su composición no lo es, ni mucho menos.

La acción comienza con la llegada de Adela Anglada a una residencia donde está internado su padre. Adela, que espera mientras el Conserje va en busca del doctor Bruno, “*fija su atención en el reloj de agua.*” Cuando vuelve el Conserje para decirle que el doctor Bruno saldrá en seguida, aquél nota la fascinación de Adela por el reloj de agua y le explica que “es una clepsidra” (31). Cuando ella pregunta “¿Para qué sirve un reloj de agua?”, el Conserje contesta “Para medir el tiempo”, a cual Adela contesta “Claro. Un reloj... El tiempo... Debí suponerlo” (32). Lo que comienza como una mención de paso de la clepsidra es la primera señal de su importancia contextual intrínseca.

La clepsidra es un aparato de invención antiquísima que mide el tiempo sobre la base de lo que tarda una cantidad de agua en pasar de un recipiente a otro, de iguales dimensiones, que está debajo. El flujo del agua entre los dos recipientes es, por lo tanto, continuo y constante, lo cual sugiere que aunque se marca la progresión temporal, las demarcaciones tradicionales son efectivamente negadas para crear lo que Ihab Hassan ha llamado “a dialectic of equitemporality” (21). Al fluir el agua del recipiente superior al inferior, el pasado y el presente, – y por extensión el futuro – se disuelven metafóricamente, injerándose uno sobre otro para insinuar que dichas divisiones cronológicas son inválidas, que han sido sustituidas por una confluencia temporal.

Cuando Adela ve por fin a su padre, éste insiste que es “víctima de una conjura.” Adela intenta tranquilizarle. Pero Anglada insiste que el doctor Bruno es “el rey del disimulo”, que “compra cadáveres” y que “los devuelve a la vida, haciendo retroceder el tiempo” con el uso de “un extraño artilugio. Es un reloj de agua” (35). Según Anglada, el doctor Bruno “ha encontrado la forma de reactivar el tiempo pasado” (36). Con la segunda referencia a la clepsidra y la insistencia de Anglada en que el doctor Bruno sabe “reactivar el tiempo pasado”, López Mozo profundiza paulatinamente en el valor simbólico del reloj de agua, destacando de nuevo la importancia de lo temporal en *Combate de ciegos*. Es preciso insistir en que el doctor Bruno hace “retroceder el tiempo” para reactivar el pasado, lo que constituye un intento “to defeat transience” y “to view history and human life as an endless series of cycles” (Connor 124). Adela decide pasar la noche en la residencia. La primera parte termina abrupta y misteriosamente cuando llega un hombre, Buick, y le anuncia a Anglada que tiene que acompañarle y que “no hay tiempo para perder” (39). Antes de salir, Buick le entrega una pistola diciéndole que “puede necesitarla” (40). Anglada verifica que está cargada y se la guarda. Con el tiempo se revela que la pistola, igual que la clepsidra, es un elemento indispensable de la estructura narrativa de *Combate de ciegos*.

El título de la segunda parte, “Los ojos de Edipo,” nos recuerda el papel central que juega la ceguera en *Combate de ciegos* y nos proporciona la primera de las cuatro alusiones intertextuales del tapiz narrativo que teje López Mozo: la referencia a *Edipo Rey*, de Sófocles¹. El aura de misterio con que termina la primera parte persiste en la segunda. Acompañado por Buick, Anglada llega a una casa donde cuida de él un tal Damián. Cuando Anglada le pregunta a Damián “¿Puedo saber quién me protege?” éste responde: “Alguien que piensa que su sitio no está en la cárcel. Es cuanto puedo decirle por ahora.” Damián le conduce hacia el sótano, “una amplia y confortable estancia amueblada” (44), que dispone de todo, hasta un piano de cuya presencia Anglada hace caso especial: “levanta la tapa y recorre el teclado de un extremo a otro.” También repara en un cuadro que “representa un luminoso paisaje con pradera y bosque al fondo”, un cuadro que el propio Anglada dice “llama la atención” (45). El piano y el cuadro, igual que la clepsidra y la pistola, son elementos indispensables de la construcción hermenéutica del drama cuyo valor intrínseco individual y colectivo se revela a su debido tiempo.

Cuando llega la hora de acostarse, Anglada busca el interruptor de la luz. Al no encontrarlo, llama a Damián, el cual le explica que “no hay interruptores..., se trata de un lamentable olvido del electricista” (47). Mientras evoluciona la segunda parte, se da a entender que todo está ideado para torturar al ocupante del sótano. Se oyen voces, el televisor se enciende solo, las luces se apagan y se encienden solas. La situación de Anglada en el sótano llega a ser intolerable, como él mismo declara: “¡Se me quiebran los ojos!... Antes que seguir en este infierno, prefiero arriesgarme a que me detengan y afrontar lo que venga” (55). Desesperado, manipula la pistola, apunta al techo y dispara. “Las bombillas explotan provocando una lluvia de pequeños cristales... Cuando del techo no llega ninguna luz, dirige el arma contra el televisor y revienta la pantalla” (57). Como resultado, se queda en la oscuridad total.

Lo que transcurre en las dos primeras partes de *Combate de ciegos* rompe en la teoría y en la práctica con la construcción de la acción y la trama de acuerdo con los requisitos del arte teatral convencional. López Mozo evita intencionadamente, “the idea of progress” como diría David Harvey, “y abandona “all sense of... continuity” (54). Mediante una sucesión más bien casual y arbitraria de escenas, el dramaturgo se empeña en contrarrestar la noción de una unidad narrativa coherente a favor de una estructura narrativa más bien fragmentaria. Es sólo al final de la segunda parte, cuando aparece David Gondar y se dirige a Anglada desde el rellano de la escalera, cuando comienza a desenredarse el desarrollo recóndito del drama:

Hagamos memoria. Calabozos del Ministerio de la Gobernación. Tus hombres pretendían que les proporcionara cierta dirección y algunos nombres. Me

negué. Ellos insistían. Recurrieron a todo para arrancarme la información. Resistí. Te consultaron y ordenaste que me llevaran a tu presencia... Luego te dirigiste a los que me custodiaban y les dijiste: “Trátenle bien. Este hombre va a colaborar. Tomen nota de cuanto diga”. Y me hicieron entrar a una sala desde la que se veía, a través de un gran cristal oscuro, tu despacho. En un rincón tenías un piano. Exactamente igual que el que he hecho instalar ahí abajo. A una señal tuya, hicieron entrar a mi esposa... Luego, tocaste el piano durante más de una hora... Acabaste. Cerraste el teclado y te dirigiste a ella. La desnudaste y la violaste en mi presencia. Fue brutal. Grité... Incapaz de contemplar durante más tiempo la atroz escena, desgarré con las uñas mis párpados, hundí los dedos, convertidos en agujones, en los ojos hasta llenarlos de sangre. Desde entonces vivo en las tinieblas. Como tú desde ahora. Compartimos, amigo mío, la misma desgracia. (57-58)

Como resultado de la intervención de Gondar se va elucidando la construcción laberíntica de *Combate de ciegos*. Lo que recuenta Gondar nos obliga forzosamente a adoptar una postura retrospectiva frente a lo que ha transcurrido hasta ahora, postura típica cuando se trata de obras teatrales que rompen con la relación tradicional entre causa y efecto, crean una trama textual y contextualmente incoherente y desbaratan el desarrollo lineal de la acción (ver Counsell 198-207). Sirviéndose de la intratextualidad y la intertextualidad, López Mozo entreteje hábilmente el pasado y el presente y los elementos dispersos de su drama. En cuanto se refiere a la intratextualidad, la intervención de Gondar patentiza el significado narrativo de la pistola y el piano, objetos cuya importancia intrínseca fue intencionadamente recalcada cuando aparecieron por primera vez. Lo que fue insinuado queda claro: todo fue ideado por Gondar para vengarse de Anglada. En cuanto se refiere a la intertextualidad, la intervención de Gondar sirve para aclarar la alusión a *Edipo Rey*, cuya conveniencia textual y contextual respecto al drama de López Mozo se hace patente sólo hacia el final de la segunda parte, cuando nos damos cuenta de que los dos personajes principales ciegos de la obra lopezmoziana comparten la misma condición física del protagonista de Sófocles.

No sorprende constatar que la intratextualidad e intertextualidad que se dan en la segunda parte de *Combate de ciegos* resultan en una *mise-en-abyme*. La *mise-en-abyme* logra dos objetivos teóricos que se oponen, desafiar “the hierarchies and ground rules which organize the ‘normal’ (or classic readable) narrative text” (Ron 435) y funcionar “as an illuminator of overall theme and design” (Jefferson 206). Es decir que la *mise-en-abyme* permite construir un texto que rompe con la estructuración convencional y hacerlo legible de una manera no convencional al mismo tiempo. La aparición de Gondar cumple con los dos propósitos. La escena en el Ministerio de Gobernación que cuenta Gondar sigue desbaratando la narrativa ya que constituye un retroceso temporal en el desarrollo de la historia. Pero también constituye la integración constructiva de varios elementos que aclaran la acción. Es mediante la intervención

de Gondar y la escena que relata como la alusión a la obra teatral de Sófocles, la situación desesperada de Anglada en el sótano y la ceguera de los dos personajes se reúnen para formar un sistema de señales mediante el cual López Mozo esclarece la interconectividad de los elementos que de otro modo serían circunstanciales de su drama y lo que transcurre en él. Se requiere, por supuesto, un público capaz de asimilar lo que se le presenta incoherentemente en la superficie; dicho de otro modo, un lector o un espectador que se convierte en co-autor (ver Riffaterre).

La tercera parte, “El laberinto de Escher,” es el centro estructural, contextual y teórico de *Combate de ciegos*. En esta parte se solidifica la composición posmodernista del drama, un texto en que no es siempre claro cómo ni con qué intención se conectan los distintos elementos que se presentan. Llega un Mensajero con un paquete y una carta para Anglada. La carta es de Gondar. El mensajero se la lee: “Amigo Anglada: si para conocer el contenido de la misiva has necesitado que te la lea su portador, eres libre. Puedes marcharte.” (65). Anglada intenta salir del sótano utilizando el bastón que estaba en el paquete pero la salida es dura y frustrante: “*Sube unos cuantos [escalones]. Busca un nuevo escalón. El bastón, manejado con torpeza, no lo encuentra. Anglada gira su cuerpo lo suficiente para que, cuando al fin se decide a dar paso al frente, lo haga hacia el lugar del que procede, de modo que, en lugar de ascender, desciende*” (66). Escher, otro conserje, le guía desde el rellano de la escalera siguiendo las instrucciones de Gondar, el cual le instruye a Escher en silencio que lea unas páginas arrancadas de un libro cuyo título no se menciona. Las páginas son de la novela romántica histórica, *El señor de Bembibre* de Enrique Gil y Carrasco, y precisamente del capítulo X².

La inclusión de la novela de Gil y Carrasco que, como *Combate de ciegos*, se caracteriza por intrigas, enredos, ocurrencias imprevisibles, desgracia de los protagonistas y un trágico desenlace, constituye uno de los muchos casos de reflexividad interna que caracteriza *Combate de ciegos*. Las páginas de la novela que lee Escher recuerdan el “luminoso paisaje con pradera y bosque al fondo” del cuadro del sótano en que reparó Anglada: “Nuestro amigo dejó la oscuridad del túnel y salió a la limpia luz del alba... aquellos valles, que a semejante hora estaban poblados por los cantares de infinitas aves... flores semejaban la superficie de una laguna; praderas fresquísimas y de un verde delicioso” (68). Que el texto que lee Escher refleja ambos, el cuadro que se encuentra en el sótano y la salida anticipada de Anglada del sótano (“nuestro amigo dejó la oscuridad del túnel”), subraya la auto-reflexividad inherente de *Combate de ciegos* con el fin de cuestionar “the relation between the game-like artifices of fiction and the problematic imitation of reality” (McHale 62).

La alusión intertextual a *El señor de Bembibre* tiene también un propósito teórico. Subraya la falta de confianza en un esquema de cosas ordenado. El

romanticismo, que constituye una reacción estética contra el orden y la racionalidad del arte neoclásico, igual que el postmodernismo, que constituye una afrenta hacia las convenciones del arte realista, son esencialmente formas de expresión artística que se rebelan contra las rígidas y restrictivas normas de las obras unidimensionales del pasado para celebrar la polifonía y libertad textual. Ambos, el romanticismo y el postmodernismo, encarnan, en palabras de Martin Travers, “the same disregard for master narratives and the same suspicion of the totalizing frameworks of the past” (207) y “problematize the categories and codes by which we perceive (visually and cognitively) the world” (210). Teóricamente hablando, *El señor de Bembibre* y *Combate de ciegos* comparten el mismo propósito, el de romper con la noción de una unión textual y totalizadora y el de quebrantar cualquier normativa o tradición de consonancia artística.

Los intentos repetidos de Anglada por “*ascender con mayor celeridad, fracasan. Desquiciado por la lectura, tropieza continuamente. Cae y cada vez encuentra más dificultades para ponerse en pie.*” Siguiendo “*una señal de David Gondar, Escher abandona el rellano*” con la intención de hacer más difícil la salida de Anglada. Cuando Anglada reanuda la subida, “*la voz de Escher, procedente de otro lugar, rompe el silencio*” (68). “¿De dónde me habla?”, pregunta Anglada. Escher insiste que está “en el rellano de arriba, cerca de la salida” pero a Anglada le parece que la voz procede de otra parte. Cuando Escher le explica que ha confundido el eco con la voz, Anglada se da la vuelta “*bruscamente hacia el sitio del que viene la voz de Escher. Pero la respuesta no viene de allí.*” El efecto en Anglada es definitivamente desorientador: “*La imaginación de Anglada ha ido dibujando en el aire escaleras imposibles que se funden con la real. Ésta y aquella, unidas por galerías y terrazas, forman, en lo que parece un desafío a las leyes de la perspectiva, una arquitectura de difícil geometría en el que el ciego se siente perdido*” (69).

El título de la tercera parte, el nombre del conserje, la imagen de Anglada subiendo y bajando la escalera fútilmente y lo imaginado por Anglada se combinan para establecer una conexión intertextual con la obra del artista gráfico neerlandés Maurits Cornelis Escher para ilustrar que el espacio, igual que el tiempo, en *Combate de ciegos* es inestable y se encuentra sujeto a flujo constante. Las litografías de Escher, en particular las tituladas “Ascendiendo y descendiendo”, “Cascada”, “La casa de las escaleras” y “Relatividad”, obras en las cuales las ilusiones espaciales dan la impresión de estasis cinética, constituyen una imagen visual de la imposibilidad de Anglada de salir del sótano a pesar de sus esfuerzos por subir. El mundo de Anglada, como la realidad reflejada en las litografías de Escher, carece de demarcaciones espaciales nítidas. La implicación es que el espacio ha perdido su efecto estabilizador.

El acto de subir y bajar no cumplen con sus objetivos. Hay movimiento pero no hay progresión. Sus propósitos son anulados. Anglada, como las figu-

ras en las obras de Escher, deambula incapaz de alcanzar su objetivo. En el mundo inestable de Anglada, como en las imágenes de Escher, el espacio es “decentered and rendered unreliable” (Campbell 53). El interminable ascender y descender de la escalera sugiere en un contexto espacial lo que sugiere el flujo constante del agua de la clepsidra en un contexto temporal. En *Combate de ciegos*, el tiempo y el espacio carecen de referencialidad concreta, no son fiables. Son conceptos más bien fluidos y confluyentes que ya no sirven para fijar al personaje dentro de su mundo, síntoma de que la realidad se ha vuelto relativa y ambigua.

Cuando Anglada logra por fin salir del sótano, se da otro intercambio entre los dos ciegos que sugiere que la lucha entre ellos no ha acabado:

ANGLADA.- Ahora sí te reconozco. Oye esto. No estoy ciego del todo.

DAVID GONDAR.- (Con un gesto de preocupación.) ¿Ves algo?

ANGLADA.- Para sumirme en la ceguera absoluta, hubieras debido matarme.

DAVID GONDAR.- Cada cosa a su tiempo.

ANGLADA.- Te arrepentirás de no haberlo hecho. (73)

En “Roberta”, la cuarta parte del drama, se confirma lo sugerido al final de la parte anterior. Gondar sigue persiguiendo a Anglada. En la primera escena están Gondar y Roberta. La construcción intratextual se sigue recalcando: “A un lado del piso, en primer término, se abre un hueco que comunica con una escalera. Más atrás, un piano...En el extremo opuesto, un sillón ocupado por David Gondar. Cerca, apoyado en un soporte de caoba, un reloj de agua” (77). La presencia del piano y de la clepsidra no son mera casualidad.

Mientras Gondar y Roberta charlan, se oyen pasos y un bastoneo, señal que Anglada se aproxima. Gondar le pregunta a Roberta “¿Recuerdas tu papel?” (77). Durante el intercambio entre Roberta y Anglada, se da a entender que Roberta es la hija de Gondar. Hablan de su madre. Roberta se sienta ante el piano. “Las notas”, como se lee en la acotación, “se van ordenando hasta hacer reconocible la compuesta por Benjamin Britten para ‘La violación de Lucrecia’” (80)³. Cuando Anglada le pide que toque algo distinto, ella se niega diciendo que “esta música alimenta mis sueños”. Cuando le pregunta “¿Cómo son sus sueños?”, Roberta contesta “eróticos, naturalmente” (81) y comienza a explicar en detalle la reacción erótica que le causa la música. Anglada “rodea el piano hasta situarse detrás de Roberta” e “intenta introducir la mano por el escote”(82). La confluencia temporal sugerida por la presencia de la clepsidra en la primera parte del drama y de nuevo en esta parte y la referencia a la composición de Britten culminan el momento más dramáticamente intertextual e intratextual del drama.

Anglada le dice a Adela que quiere “adivinar la forma de su pecho” ya que “me vienen a la cabeza antiguos recuerdos...” (82). Aparentemente incapaz de controlarse, Roberta “toma las manos de Anglada, las introduce entre los plie-

gues de su ropa y las guía por el contorno de su cuerpo" (83). Con la descripción de la violación de Roberta se establece un cruce intertextual con la ópera de Britten, frecuentemente descrita como "an operatic experience that is extraordinarily emotional and dramatic" (*The Rape of Lucretia* 16): "*Roberta gime. Una respiración entrecortada sustituye a las palabras. Ruidos de cuerpos de lucha. Jadeos que se van espaciando. Un estertor. Roberta lanza un grito atroz. Anglada jadea de nuevo. Cuando concluyen se oye el llanto de Roberta*" (84-85). Al final de la escena, Anglada declara, "así lloraba su madre. En eso también se parece a ella" (85). Gondar, el cual ha estado presente durante toda la escena, golpea el suelo con su bastón. Asustado, Anglada se ajusta los pantalones y Roberta se ausenta. La manera de ausentarse sugiere que no es la hija de Gondar sino una mujer contratada por Gondar: "*Roberta...busca en el [bolso] un lápiz de labios y un espejito. Se pinta cuidadosamente...busca un pequeño sobre. Examina su contenido y se lo guarda. Ajena a la conversación de los dos, abandona el lugar*" (85). Jactándose de haber violado a su hija, Anglada le pregunta a Gondar, "¿Dónde está tu hija?". Este contesta, "Roberta no es mi hija" sino "el fruto no deseado de una violación que sufrió mi esposa" (85-86), con lo cual deducimos que Gondar ha logrado su mayor acto de venganza, que Anglada piense que ha violado a su propia hija.

Además de la conexión intertextual con la ópera de Britten, la escena de la violación de Roberta reanuda la conexión con *Edipo Rey* y con la de la violación de la esposa de Gondar en el Ministerio de Gobernación, por cierto, otra *mise-en-abyme*. La violación de Roberta por Anglada subraya que *Combate de ciegos* carece de perspectiva temporal y espacial ya que es una realidad pasada que se (re)vive en el presente. No se distingue entre el tiempo y el espacio del presente y del pasado en *Combate de ciegos*. Son conceptos relativos y abstractos.

La violación de Roberta funciona como un "pivot" que "occupe une position intermédiaire entre ce qui est su et ce que reste à découvrir" (Bal 120). Como pivote, remonta a una escena del pasado pero apunta hacia lo que todavía queda por descubrirse. Desorientado por lo que le dice Gondar sobre Roberta, Anglada "*tropieza con la clepsidra.*" "¿Qué hace aquí el reloj de agua?", pregunta Anglada. Gondar contesta: "le compré a un doctor que hizo almoneda de sus pertenencias" (86). Incapaz de contener su ira, Anglada coge el reloj de agua y lo derriba, declarando: "Odio las máquinas capaces de resucitar el pasado" (87). Con la destrucción del reloj se pone fin a la cuarta parte y se da inicio a la quinta y última, titulada "La clepsidra rota."

En un mundo carente de marcadores temporales y espaciales, progresar hacia el final es simultáneamente volver al principio; encontrarse al principio es haber llegado al final como demuestra la acción de la última parte que comienza con "*un objeto pesado*" que "*cae al suelo con gran estruendo*" (91). Estamos en el mismo pasillo de la residencia donde empezó la acción, con los

mismos personajes, pero simultáneamente en la casa de Gondar. El Conserje anuncia que fue Anglada el que destruyó la clepsidra, hecho que ya sabemos. Cuando se ilumina la habitación de Anglada, “*Adela está en el centro*”. El doctor Bruno le pregunta, “¿Dónde está su padre, señorita...?” Adela contesta: “Me ha violado... Mientras dormía” (91). El drama termina con otra *mise-en-abyme*, subrayando una vez más que el tiempo y el espacio se han fundido irremediablemente. La violación de Adela se proyecta simultánea e infinitamente hacia el principio, el medio y el final del drama, señal última de la indeterminación e incertidumbre ontológica que imbuje el drama de López Mozo.

La violación de Adela, de Roberta y de la esposa de Gondar son realidades distintas y simultáneamente la misma realidad, “models of a real without origin or reality”, como diría Jean Baudrillard, un mundo caracterizado por a “liquidation of all referentials” (*Simulations* 2, 4). Mediante su uso agudo y perspicaz de la intratextualidad e intertextualidad, López Mozo crea tres escenas que ejemplifican los tres tipos distintos de la *mise-en-abyme* que enumera Lucien Dällenbach. Según Dällenbach, “trois espèces de mises en abyme correspondant à trois modes de discordance [...] la première, prospective, réfléchit avant terme l’histoire à venir; la deuxième, rétrospective, réfléchit après coup l’histoire accomplie; la troisième, rétro-prospective, réfléchit l’histoire en découvrant les événements antérieurs et les événements postérieurs à son point d’ancrage dans le récit” (83). Cada una de las escenas de violación en *Combate de ciegos* es un presagio de la escena posterior, un reflejo de la escena anterior y al mismo tiempo un punto de anclaje para lo que tiene lugar anterior y posteriormente. El efecto de la *mise-en-abyme* en el lector/espectador es comparable al efecto acumulativo alcanzado por la intertextualidad e intratextualidad. Al permitir que la narrativa de *Combate de ciegos* fluya entre distintos textos, López Mozo acaba por crear un drama sin sentido de clausura ya que su fin permanece irremediablemente suspendido.

Combate de ciegos es un texto hermenéutico, un drama que consta de un conjunto de textos que se entrecruzan de tal manera que requiere que sus lectores/espectadores hagan un esfuerzo para llegar a su significado último. López Mozo problematiza intencionadamente la relación entre la presentación y la representación teatral mediante dos estrategias marcadamente posmodernistas, la intertextualidad y la intertextualidad, con el fin de desestabilizar el significado de su texto. El dramaturgo rompe con la práctica narrativa convencional, construyendo un texto laberíntico con elementos, alusiones, y referencias que parecen presentarse ocasionalmente sin tener ninguna conexión entre ellos, y, como consecuencia, le toca al público averiguar cómo se relacionan. La realidad representada en el drama carece de absolutos y de una sola perspectiva autoritaria. Es fracturada. El drama, como la realidad que en él se pinta, no es fijo ni estable, sino ambiguo y fragmentario. En *Combate de ciegos*, López

Mozo nos invita a desenredar el tejido narrativo que crea, a utilizar una nueva manera de leer o ver el teatro. Leer o ver en escena *Combate de ciegos*, es leer o ver varios textos, interiores y exteriores, pasados, presentes y futuros, inmediatos y lejanos, prueba última del refinado sentido de composición que posee López Mozo y la complejidad estética e intelectual de su dramaturgia.

NOTAS

¹ La obra de Sófocles narra la historia de Edipo, un desventurado príncipe de Tebas, hijo de Layo y de Yocasta. Poco antes de que Layo y Yocasta se casaran el oráculo de Delfos les advirtió de que el hijo que tuvieran llegaría a ser asesino de su padre y esposo de su madre. Por consiguiente, cuanto nació Edipo, Layo encargó a uno de sus súbditos que matara al niño, pero dicha persona no cumplió con la orden de matar a Edipo. Creonte prometió dar la mano de su hermana y el trono de Tebas a aquel que consiguiera descifrar el enigma de la Esfinge al cual Edipo dio respuesta. Entonces Edipo se casó con Yocasta. Un día hubo una gran peste que arrasó a toda la región sin que tuviera remedio alguno, y el oráculo de Delfos informó de que tal calamidad solo desaparecería cuando el asesino de Layo fuese descubierto y expulsado de Tebas. Edipo animó concienzudamente las investigaciones por las cuales se descubrió lo que realmente había ocurrido: Edipo había matado a Layo, su padre, y se había casado con Yocasta, su madre. Abrumado por la gran tragedia, Edipo se sacó los ojos con su espada.

² *El señor de Bembibre* se desarrolla en torno a la historia de amor entre Don Álvaro, Señor de Bembibre, y Doña Beatriz, hija única y heredera de Don Alonso Osorio. Beatriz promete casarse con Álvaro. Al mismo tiempo, el Conde de Lemus intenta conseguir que Beatriz se case con él. Cuando a Beatriz le llega la noticia de la supuesta muerte de Álvaro, sus padres insisten que se case con el Conde de Lemus. Después de morir el Conde Lemus, se presenta la posibilidad de una conclusión feliz. Pero las desgracias les persiguen hasta el final cuando Álvaro y Beatriz, estando ella moribunda, se casan, y Beatriz muere.

³ La ópera de Britten se basa en la leyenda de Lucrecia, personaje de la historia de la antigua Roma. Lucrecia era la esposa de un sobrino del rey Tarquinio el Soberbio. El hijo de este, Sexto Tarquinio, violó a Lucrecia y la amenazó para que no contara lo sucedido a nadie. La amenaza consistió en asegurar que si Lucrecia hablaba, Sexto Tarquinio estaría dispuesto a jurar que había sido violada por un esclavo negro, lo cual hubiera causado un escándalo. Incapaz de resistir la desgracia y el dolor, Lucrecia se suicidó.

OBRAS CITADAS

- Bal, Mieke. "Mise en abyme et iconicité". *Littérature* 29 (1978): 116-28.
- Baudrillard, Jean. *Simulations*. Trans. Paul Foss, Paul Patton and Phillip Beitchman. New York: Semiotext(e), 1983.
- Bertens, Hans. "The Postmodern *Weltanschauung* and its Relation with Modernism: An Introductory Survey". *Approaching Postmodernism*. Ed. Douwe Fokkema and Hans Bertens. Amsterdam: John Benjamins, 1986. 9-51.
- Campbell, Charles. "Representation and the Unpresentable". *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 15.2 (2001): 49-67.

- Connor, Steven. *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1997. 2nd ed.
- Counsell, Colin. *Signs of Performance: An Introduction to Twentieth-Century Theatre*. London: Routledge, 1996.
- Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Editions du Seuil, 1977.
- Fokkema, Douwe. *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. Amsterdam: John Benjamins, 1984.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- Hassan, Ihab. "Pluralism in Postmodern Perspective". *Exploring Postmodernism*. Ed. Matei Calinescu and Douwe Fokkema. Amsterdam: John Benjamins, 1987. 17-39.
- Jefferson, Ann. "Mise-en-abyme and the Prophetic in Narrative". *Style* 17. 2 (1983): 196-208.
- López Mozo, Jerónimo. *Combate de ciegos. Yo, maldita india...* Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000. 28-92.
- . "La vanguardia teatral española: los ojos del Guadiana". *Creación escénica y sociedad española*. Ed. Mariano de Paco. Murcia: Universidad de Murcia, 1998. 73-97.
- McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. London: Routledge, 1992.
- Pacific Opera Victoria Study Guide for The Rape of Lucretia*. Victoria, British Columbia: Pacific Opera Victoria. February 2006.
- Riffaterre, Michaer. "Compulsory Reader Response: The Intertextual Drive". *Intertextuality. Theories and Practices*. Ed. Michael Worton and Judith Still. Manchester: Manchester UP, 1990. 56-78.
- Romera Castillo, José. "Prólogo" a *Combate de ciegos. Yo, maldita india...* Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000. 9-24.
- Ron, Moshe. "The Restricted Abyss. Nine Problems in the Theory of *Mise en abyme*". *Poetics Today* 8.2 (1987): 417-38.
- Toro, Alfonso de. "Hacia un modelo para el teatro posmoderno". Ed. Fernando de Toro. *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1990. 13-42.
- Travers, Martin. *An Introduction to Modern European Literature. From Romanticism to Postmodernism*. New York: St. Martin's Press. 1998.