

***Aurora* de Domingo Miras: una creació dramàtica de resonàncies posmodernes**

André Mah

Université de Yaoundé I

maandres55@yahoo.fr

RESUM

***Aurora* de Domingo Miras: una creació dramàtica de resonàncies postmodernes**

És obvi que, avui dia, la visió i l'actitud rupturistes i deconstructivistes del pensament postmodern influeix en gairebé tots els camps del saber humà. Des de la perspectiva literària, la majoria de les obres publicades a partir dels anys 80 cobreix aspectes concrets de les conseqüències del pensament postmodern. Aquest article pretén veure en el drama de Domingo Miras, *Aurora*, algunes manifestacions d'aquesta episteme postmoderna, concretament, la metaficció historiogràfica, la intertextualitat, la deconstrucció del subjecte i alguns temes actuals.

PARAULES CLAU

Postmodernitat, deconstrucció, metaficció historiogràfica, intertextualitat, literatura postmoderna.

RESUMEN

***Aurora* de Domingo Miras: una creació dramàtica de resonàncies posmodernes**

Es obvio que, hoy en día, la visión y la actitud rupturistas y deconstructivistas del pensamiento posmoderno influye en casi todos los campos del saber humano. Desde la perspectiva literaria, la mayoría de las obras publicadas a partir de los años 80 cubre aspectos concretos de las consecuencias del pensamiento posmoderno. Este artículo pretende ver en el drama de Domingo Miras, *Aurora*, algunas manifestaciones de esta episteme posmoderna, concretamente, la metaficción historiográfica, la intertextualidad, la deconstrucción del sujeto y algunos temas actuales.

PALABRAS CLAVE

Posmodernidad, deconstrucción, metaficción historiográfica, intertextualidad, literatura posmoderna.

RESUMÉ

***Aurora* de Domingo Miras: Une création dramatique aux résonances postmodernes**

Il va de soi qu'aujourd'hui la vision et l'attitude rupturistes et déconstructivistes de la pensée postmoderne influencent presque tous les champs du savoir humain. Dans le domaine de la littérature, la plupart des œuvres publiées à partir des années 80 portent la marque de la postmodernité. Dans cette perspective, cet article prétend voir dans *Aurora* de Domingo Miras quelques manifestations de la pensée postmoderne, c'est-à-dire, concrètement, la metafiction historiographique, l'intertextualité, la déconstruction du sujet et quelques thèmes actuels.

MOTS-CLÉS

Postmodernité, déconstruction, métafiction historiographique, intertextualité, littérature postmoderne.

ABSTRACT

***Aurora* by Domingo Miras: a dramatic creation with postmodern manifestations**

It goes without saying that currently, the rupturist and deconstructivist vision and attitude of the postmodern thinking influence almost all domains of human knowledge. In the area of literature, the works published from the 80s onwards bear the mark of postmodernity. It is within this perspective that the present article seeks to examine in *Aurora* by Domingo Miras some manifestations of the postmodern thinking, that is, the historiographical metafiction, the intertextuality, the deconstruction of the subject and some current issues.

KEYWORDS

Postmodernity, deconstruction, historiographical metafiction, intertextuality, postmodern literature.

Introducción

Si existe una actitud filosófica al tiempo que visión del mundo que, en las últimas décadas, haya influido en casi todos los campos del saber humano, es, sin duda ninguna, el pensamiento posmoderno¹. Aparece dentro del debate epistemológico a la vez como tema polémico y una nueva cosmovisión, un nuevo régimen de verdad (o verdades) a partir del que grupos o individuos piensan, crean y actúan. Lo de especial interés es saber que, de la desconstrucción de los *grandes relatos modernos*² derivan las ideas fundamentales del espíritu posmoderno. De modo general, se asiste al declive de la razón y al paso de la verdad absoluta al relativismo: la única certeza es que no hay certeza. En el mismo orden de ideas, el diferencialismo (complementariedad de las diferencias) y el eclecticismo ponen fin al universalismo eurocéntrico para dar luz a un nuevo universalismo, unidad nacida de las diversidades. Algunas características, tanto históricosociales como sociopsicológicas se han destacado de los autores posmodernos: el fin de la dictadura de la razón, la desconfianza en la autoridad absoluta, el hiperindividualismo, el multiperspectivismo, la desjerarquización, la difuminación de las fronteras entre culturas, entre artes, la hibridación genérica, la parodia intertextual, la preeminencia del instante presente, entre otras.

Esta visión y actitud rupturistas y deconstructivistas de la episteme posmoderna ha impactado todos los campos de la actividad humana: arquitectura, música, cine, pintura, ciencia, historia, y

1. Por las limitaciones que impone un artículo, no vamos a presentar exhaustivamente lo que es la postmodernidad (estética del postmodernismo), es decir, sus orígenes, sus características, sus manifestaciones y su evolución. Para ello, léase a J. F. Lyotard (1979), D. Harvey (1988), G. Hoittois (1998), L. Hutcheon (1988), J. N. Birringer; I. Amestoy Egiguren (1997), entre otros teóricos.

2. También llamados *metarrelatos*: la postmodernidad descansa en la ruptura con ese conjunto de ideas de la modernidad (los tiempos modernos europeos) según las cuales la fe en la razón y la tecnociencia conduciría la humanidad al progreso y a la felicidad, a una sociedad humana de libertad, fraternidad e igualdad. La incredulidad postmoderna procede de que la historia ha invalidado esas ideas: no solo no lograron sus promesas, sino que, al contrario, la razón y la tecnociencia han creado el capitalismo y producido servidumbres de todo tipo.

evidentemente la literatura. Desde la perspectiva literaria, existe un corpus bastante amplio de obras publicadas a partir de los años 80 que, de forma más o menos parcial, cubren aspectos concretos de las consecuencias de la posmodernidad: recursividad, intertextualidad, representación del mundo como problema ontológico, desconstrucción del sujeto, del espacio y del tiempo, incredulidad hacia los grandes discursos y búsqueda de otras vías cognoscitivas, simbólicas y míticas para encontrar sentido, inmersión en la metaficción³, etc.

En este artículo, pretendemos ver en el drama de Miras algunas características posmodernas de la episteme, concretamente la metaficción historiográfica mediante la intertextualidad, la desconstrucción del sujeto y algunas temáticas posmodernas.

I. Concepto de metaficción historiográfica y de intertextualidad

Basta con echar un vistazo panorámico en la producción literaria de las últimas décadas para darse cuenta de la proliferación de una literatura básicamente inspirada en la Historia y de su nuevo modo de expresión, la metaficción historiográfica⁴. Esta frenética inclinación de los escritores hacia el pasado histórico para comprender el presente histórico, justifica el recurso consecuente a la intertextualidad⁵. A este propósito, la crítica canadiense L. Hutcheon (1999: 2) ve lo “postmoderne (en tant que style) comme étant caractérisé par la réflexivité, l’intertextualité (...) ainsi que par une relation forte mais profondément ironique au passé esthétique et historique”. La intertextualidad, como memoria de la literatura, se convierte así en fenómeno de escritura, o mejor dicho, de reescritura al tiempo que la metaficción pasa a ser el modo privilegiado de recuperación de la Historia.

Los trabajos de G. Genette (1982) son de sumo interés para situar, con precisión, la intertextualidad entre otros fenómenos de transtextualidad⁶. Concibe la intertextualidad como “la presencia efectiva de un texto en otro”, o el fenómeno por el que un texto se inscribe en otro, y la define como “toute relation unissant un texte B que j’appellerai hypertexte à un texte A que j’appellerai bien sûr hypotexte sur lequel se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire” (G. Genette, 1982: 12). Desde esta perspectiva, la intertextualidad viene a ser, consecuentemente, el modo privilegiado de la estética posmoderna, sobre todo en el campo de la reconstrucción de la Historia y de los mitos, por los escritores actuales. L. Hutcheon (1999: 2) define este tipo de ficción como:

Une fiction qui est très consciente de son statut de fiction et pourtant qui a pour objet les événements de l’histoire vue alors comme une construction humaine (et narrative) qui a beaucoup en commun avec la fiction. L’accent est mis sur historiographie — c’est-à-dire sur l’écriture ou la construction

3. Para mayor información, léase a M^a del Pilar Lozano Mijares (2006), L. Hutcheon (1988), J. Romera Castillo, (2005a), John P. Gabriele 2005); etc.

4. Considerado, dentro del drama histórico occidental contemporáneo, como su mejor espécimen por su significación y transcendencia, el complejo modelo de drama histórico de Antonio Buero Vallejo ha florecido y fecundado los dramaturgos de la democracia bajo la noción de *teatro de memoria* y las hoy denominadas “metaficción historiográficas” (W. Floek, 2005; A. Mah, 2012).

5. Para más informaciones sobre el concepto y su evolución, léase a J. Kristeva (1969); R. Barthes (1983), M. Rifaterre (1983) y sobre todo, G. Genette (1982), compendiados por N. Piegay-Gros (1996) y T. Samoyault(2001).

6. Es decir, la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad.

du récit fictionnel (comme elle a été théorisée par Hayden White, parmi bien d'autres) — et sur métafiction (la nature réflexive de l'écriture).

En otros términos, la metafiction historiográfica intenta situarse dentro del discurso histórico sin, por ello, renunciar a su propia autonomía como ficción. De hecho, es, al tiempo, un fenómeno de escritura y un enfoque analítico de textos literarios históricos posmodernos. Desde la última perspectiva, pretende analizar la manera como los escritores reconstruyen y reinventan el pasado. Como destacamos en otro lugar⁷, las metaficciones historiográficas no solo traen la historia en la ficción sino que la cuestionan al tiempo que cuestionan el presente histórico. Dicho de otro modo, la re-escritura de la historia jamás es un acto inocente; siempre existe un verdadero acto de complicidad entre el pasado histórico y el presente histórico de la sociedad del escritor.

II. Una aplicación a la creación dramática de Domingo Miras

En este apartado, se trata de demostrar que:

- primero, *Aurora* fundamenta su intriga en la Historia, en unos hechos reales, lo cual pone de relieve el carácter dialógico de los dos textos.
- en segundo lugar, al recuperar la historia real de este personaje, el dramaturgo resemantiza la historia según el contexto sociopolítico y sociocultural de su tiempo con vistas a proponer un enfoque crítico de los comportamientos actuales.

II.1. El hipotexto o *Aurora e Hildegart en la vida real*

Aurora de D. Miras se basa en unos acontecimientos ocurridos durante la IIª República, que llamaron la atención de la opinión pública española. *Aurora* es, primero la historia de Aurora Rodríguez Carballeira, como destaca J. Romera Castillo en el prólogo de la obra de Miras (2005):

Sabemos que Aurora Rodríguez Carballeira [...] se formó en las ideas vanguardistas del socialismo utópico, proponiendo fundar un “falansterio” [...], una colonia de selección humana, con el fin de conseguir una especie de individuos selectos y excepcionales. De la teoría pasó a la práctica. Esta mujer fría y calculadora, fiel partidaria de la eugenesia, decidió ser madre en solitario y tener una hija que fuese el prototipo de la nueva mujer, una mujer liberada que acabase con el dominio machista (Aurora: 465).

En efecto, Aurora Rodríguez, de nombre entero Aurora Rodríguez Carballeira⁸, nació en Ferrol el 23 de abril de 1879. Su padre era liberal y progresista, más precisamente del socialismo utópico. Por no darle su familia una educación formal, Aurora sustituyó esta falta de educación por abundantes lecturas de la extensa biblioteca de su padre. A los dieciocho años, tuvo que cuidar a Pepito Arriola, niño que su hermana Josefa la dejó. Después de haber educado a su sobrino, éste fue reclamado

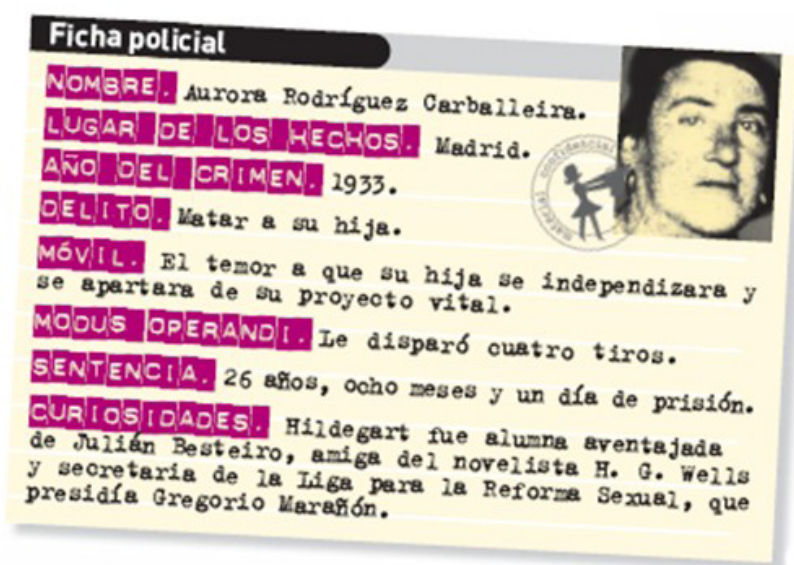
7. Véase a A. Mah, 2006: 276.

8. El personaje de Aurora corresponde, pues, a la persona de Aurora Rodríguez Carballeira cuya historia interesó a muchos autores que hicieron numerosas investigaciones a este respecto. Entre ellos figuran: J. Llarch (1979), G. Rendueles Olmedo (1989), E. de Guzmán (1977) y C. Domingo (2008).

y llevado a Madrid por su madre biológica donde tuvo mucho éxito. Esta experiencia con Pepito Arriola fue la que afianzó las ideas reformadoras y eugenésicas de Aurora.

Por lo que a su vida política se refiere, Aurora fue de ideología socialista como su padre. Pero, sus principales preocupaciones fueron los derechos de la mujer, por lo que se convirtió en una feminista radical. Es lo que la empuja a concebir un experimento científico que llegase a realizar sus proyectos revolucionarios: liberar a la mujer del yugo machista. Para ello, se puso en busca del futuro padre ideal de su hija, un hombre que renunciara a todo derecho de paternidad. Y, según muestran las investigaciones de la profesora R. Cal Martínez (1991), dicho hombre se llamaba Alberto Pallás, cura castrense leridano con quien tuvo como colaborador fisiológico tras encuentros carnales. Asegurándose de su embarazo, se trasladó a Madrid para dar a luz a Hildegart y educarla como ella ya había planificado.

El éxito del experimento de Aurora se extiende por toda España mediante la fuerte personalidad internacional y, sobre todo, nacional de Hildegart cuya inteligencia y compromiso político son innegables. No obstante, frente a las ideas independentistas de su hija, la madre no puede resistir, por lo que asesina fríamente de cuatro tiros a la hija mientras duerme. Por eso, es condenada a 26 años de cárcel que cumple en su mayor parte en el centro psiquiátrico de Ciempozuelos, tal como indica su ficha policial:



El 28 de diciembre de 1955, Aurora falleció en Ciempozuelos y fue enterrada en una fosa común.

Aurora es también la historia real de Hildegart Leocadia Georgina Hermenegilda M^a Pilar Rodríguez Carballeira, hija única de Aurora. En efecto, Hildegart es esta mujer muy sometida a su madre y prototipo de la inteligencia máxima. Ya a los diez años, habla cuatro idiomas; acaba el bachillerato a los trece, la carrera de Derecho a los 17 años —aun si no puede ejercer por tener minoría de edad—; estudia Medicina; escribe muchos artículos y libros y preside conferencias. Además, se dedica a la actividad política en la que actúa en los partidos Socialista y Federal y defiende a la mujer. En suma, Hildegart tiene una formación extraordinaria y rígida, como da cuenta de ello J. Romera Castillo, prologuista de nuestra edición:

En la capital de España tuvo [Aurora Rodríguez Carballeira] a la deseada hija (...) a la que le puso el nombre alemán de Hildegart (...), aunque en el registro civil, al no permitirse tal nombre, la inscribiese como Carmen Rodríguez Carballeira, dándole sus mismos apellidos como madre soltera. Hildegart (nacida en Madrid el 9 de diciembre de 1914) fue una niña prodigio, sometida por su madre a una férrea disciplina pedagógica, adquiriendo una sólida y precoz educación: (...) a los 13 años acabó el bachillerato, matriculándose en Derecho (que terminó a los 17 años...) e inició después estudios de Medicina (...). Dominó tres idiomas extranjeros (...) inició su carrera política al ingresar a los 14 años en las Juventudes Socialistas de las que fue vicepresidente —y en la UGT, publicando su primer artículo en el **Socialista**. Además de dar una serie de conferencias(...) y de colaborar en numerosos periódicos (...) y revistas, escribió precozmente una serie de obras (...).⁹

Como se nota, Hildegart es miembro del PSOE¹⁰ donde es expulsada por haber criticado acerbamente una posible alianza del PSOE con un candidato reaccionario. Pertenece también a la UGT¹¹, y al Partido Federal. Hildegart también forma parte de las personas más activas de su tiempo en los movimientos por la reforma genérica en la España de aquel tiempo. Al respecto, es escogida por unanimidad como secretaria de la Liga Española por la Reforma Sexual presidida por el Doctor Gregorio Marañón. Allí, publica muchos textos entre los cuales figuran el más famoso, *la Revolución sexual* (1931).

La fama internacional de Hildegart le permite una extensa correspondencia con muchas personalidades europeas de la época, como Herbert George Wells a quien acompaña cuando visita Madrid y con quien quiere ir a Londres para trabajar como su secretaria. Frente a muchos intentos de separarse de su madre, Hildegart no logra hacerlo por temer las amenazas de suicidio que ella le prolifera. No obstante, acaba por reivindicar su independencia, lo que le cuesta cuatro tiros de revolver en la cabeza mientras duerme, el 9 de junio de 1933 en Madrid.

La personalidad de Hildegart Rodríguez es muy significativa, por lo que aparece en la página 9 del periódico madrileño *Nuevo Mundo* del 16 de junio de 1933 en un reportaje con foto. También se puede hallar en la *Revista Barcelonés* de octubre de 2008 una entrevista con la escritora C. Domingo, autora de *Mi querida hija Hildegart* (2008), obra inspirada en la vida de Hildegart Rodríguez Carballeira.

En definitiva, del crimen y del juicio terminado en mayo de 1934, la prensa de la época dio amplias noticias. El caso de Hildegart, tanto por su brillantez excepcional de ideas (muy avanzadas para su tiempo, especialmente sobre la liberación sexual) como por su trágico final, maravilló al tiempo que horrorizó a la sociedad española de la época y a la posterior. Así es como la historia de Aurora y de su hija ha sido llevada al cine, al teatro y a la literatura¹². Aquellos hechos son los que toma Miras y los rehace en su pieza teatral *Aurora*: ésta es el hipertexto.

II.2. El hipertexto o Aurora e Hildegart, de la vida al escenario

Miras escribe este drama entre 1996 y 1997, encuadrándolo en el ámbito teatral relacionado con la Historia, una de las raíces más sólidas de las que surge su teatro. En efecto dentro del panorama

9. D. Miras, *Aurora*, Ed. No Venal, Madrid, 2005, p. 465-466.

10. PSOE : Partido Socialista Obrero Español.

11. UGT : Unión General de Trabajadores.

12. Da cuenta de ello J. Romera Castillo (2005b). Un ejemplo patente es R. Cal Martínez (1991).

del teatro histórico practicado anteriormente por los dramaturgos adictos al régimen franquista (Eduardo Marquina, José María Pemán, Juan Ignacio Luca de Tena) que presenta al espectador los hechos históricos idealizando el pasado e ignorando el presente, surge la corriente representada por Antonio Buero Vallejo. Con *Aurora*, Miras sigue los dictados de este maestro teatral para quién:

Escribir teatro histórico es reinventar la historia sin destruirla, reinvención tan cierta que, a menudo, personajes o situaciones enteramente ficticios tienen no menor importancia que la de los personajes o sucesos propiamente históricos, [porque] cualquier teatro, aunque sea histórico, debe ser, ante todo, actual. La historia misma de nada nos serviría si no fuese un acontecimiento por y para la actualidad (Buero Vallejo:1980: 19-21).

El teatro histórico, en tanto que metaficción historiográfica, es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente. Y eso es lo que intenta hacer Miras en *Aurora*, es decir construir un sentido actual a partir de un acontecimiento pasado:

- primero, a partir del título de la pieza: “Aurora” es un nombre propio llamativo. Por un lado, remite a la protagonista Aurora Rodríguez, que asesinó a su hija Hildegart, de cuyo crimen y juicio dieron cuenta los periódicos en Mayo de 1934, por no aceptar el rumbo intransigente, dentro de un fanático feminismo, que su madre quería imponer; y de otro lado, “Aurora” viene con la connotación semántica y simbólica de principios o primeros tiempos de algo, muy especialmente, el esperanzador comienzo del día¹³.
- En segundo lugar, a partir de la estructura externa del texto dramático: el hipotexto ha sido ficcionalizado a través de un drama en dos actos en torno a tres personajes solamente.

En el Acto I, intervienen dos personajes: Aurora y don Quinto. Aquí, se relata el encuentro de éste con Aurora, en una sacristía, un “lugar cerrado, poblado por barrocas imágenes policromas de santos y diversos objetos de culto católicos” —como se señala en una de las acotaciones iniciales (*Aurora*: 486).

Aurora “es una mujer joven, de aspecto ambiguo a la vez delicado y duro” (como se nos dice en acotación) que se cree tener una “grandiosa misión redentora” sobre sus espaldas, como justificación de su existencia: liberar a la mujer del yugo opresor del hombre, por medio de su hija. Es una fanática feminista de tomo y lomo.

Don Quinto (don Joaquinito), por su parte, es un personaje ilustrado y enmascarado (marino y sacerdote), que se define a sí mismo (en una de sus primeras intervenciones) como “un espíritu de la negación, un Mefistófeles” en las tinieblas del abismo, “nietzscheano trascendente” —superhombre—, “un socialista científico”, “un filósofo social” (*Aurora*: 486-506), que, pese a su aparente condición, acosa sexualmente a la idealista redentora de la mujer.

En este primer Acto, Aurora expone el diseño de sus planes. Su objetivo fundamental es claro: eliminar la injusticia reinante en la sociedad liberando a la mujer. Según ella, media humanidad (la de las mujeres) ha estado esclavizada por la otra media (la de los hombres); denuncia el oprobio de la explotación de la mujer y quiere acabar con esa iniquidad, como ella señala: “¡Pariré la gran tea de la revolución feminista! ¡Yo soy la Prometea que entregará el fuego y la redención a la mujer!

13. La España del Siglo XIX se caracteriza por la marginación de la mujer de cualquier asunto político, jurídico y educacional. “Aurora” representa el albor de un nuevo orden, el primer brote del movimiento feminista español, es decir, el primer intento de organización por parte de las mujeres para conseguir la igualdad de oportunidades y derechos con los hombres.

¡La antorcha que le daré será mi propia hija!” (*Aurora*: 496). Para ello, pondrá en marcha un plan radical, frío y calculado: “La verdad científica y redentora de la igualdad de los sexos está ya en mi cerebro, y ahora necesito un agente difusor que se encargue de comunicarla a las demás mujeres, lanzándolas a la revolución”. Plan que tiene destacado perfil: no quiere casarse, sino tener una hija —nunca un hijo— solo suya, sin que el padre se interfiera, “que sea una mujer excepcional, fuera de serie”, un genio, sobre la que piensa “echar sobre sus hombros la tarea más grande de la historia del mundo: ¡la liberación de la mujer!” (*Aurora*: 498).

Ella reconoce que no está preparada intelectualmente para ello, por lo que pretende endosar la tarea a su hija, a la que preparará con una sólida formación intelectual y técnica, para liderar “la revolución sexual y acabar con la dictadura del macho”, aunque —como afirma— “yo la dirigiré desde la oscuridad, parecerá que la revolución la hace ella, pero sólo será mi brazo. Para ella será la gloria, la inmortalidad, pero yo habré hecho todo. Yo seré el general, y ella el ejército... Mi ejército... ¡Mi! ejército. El mío. Ella será el cañón, y yo el artillero. Ella será la bala, y yo la pólvora...” (*Aurora*: 498). En esta lucha despiadada, Aurora será el timonel que marcará el rumbo del barco en todo momento, “un acorazado a toda máquina en misión de combate contra la sociedad machista”. Su hija, por el contrario, será una herramienta —“pero ¡qué herramienta!”—, siendo la tarea de la madre “fabricarla tornillo a tornillo, pulirla, afinarla, engrasarla, tensarla, tenerla bien limpia, bien brillante, irle dando fuerza, irle poniendo mi pensamiento desde el primer día, irle entrenando, enseñando, ensayando, corriendo, apuntando... y cuando esté terminada, dispararla contra esa asquerosa falocracia para que acabe con la tiranía de los barbudos... ¡se acabaron los tíos gorrinos con sus cosas colgando! ¡Fuera! ¡Fuera! ¡Fuera!” (*Aurora*: 503).

Aurora imagina a su hija: “será mi obra maestra, una maravilla. Alta y rubia como una valquiria con coraza de oro y escudo resplandeciente, con alas en el casco, su buena espada entre las piernas y su enseña en la mano; la veo muchas veces cuando sueño con ella”. Una supermujer. La concibe —como señala don Quinito— “más como una máquina que como un sujeto de decisiones”, como una máscara de ella misma. Para cumplir su obsesión angustiada, lo primero que determina es el nombre que llevará su engendradora: se llamará Hildegart, “un hombre que nadie ha tenido hasta ahora, un hombre nuevo para la mujer nueva”, que ha inventado su madre, y “se compone de *Hilde*, sabiduría o ciencia, y *Gart*, jardín: de la Ciencia” (*Aurora*: 500).

Pero para tener esa hija, por muy soltera que esté Aurora (que, por otra parte, siente una gran repugnancia hacia la intimidad física con los varones), será preciso —como le dice don Quinito— entregarse a un hombre o, en caso contrario, sacarla de la inclusa (hecho que rechaza la protagonista). ¿Pero cómo será ese hombre? Para Aurora, no debe tener en cuenta lo carnal, mientras genera a su hija, sino pensar “en que damos vida a una criatura de excepción, a la redentora que romperá las cadenas que aprisionan a la mujer”. Un hombre “lo más perfecto posible, sano de cuerpo y espíritu, inteligente, instruido, enérgico, y sobre todo de un rigor ético”. La búsqueda del tal padre va a ser el calvario y la Odisea de la recia madre, como ella misma lo reconoce (*Aurora*: 505).

Como podemos averiguarlo, todo está planificado en la mente de Aurora: ofrece la paternidad a don Quinito, no por ser un oficial de la Marina, como él se ha presentado a ella, sino por ser un sacerdote católico, salido del seminario de Lugo, según la protagonista señala. Don Quinito que no ha podido conseguir de Aurora los favores sexuales que pretendía, acepta resignado el plan (todo sea por una relación sexual anhelada).

El lugar para el coito es el suelo de la sacristía, pidiéndole Aurora que don Quinito la fecunde revestido con los ornamentos litúrgicos, al menos con la casulla (*Aurora*: 505). De esta guisa se produce la parte final del primer Acto, plena de raíces esperpénticas, en la que se realiza el coito en

toda regla, constituyendo uno de los momentos más hilarantes de la obra. Aurora se sale envilecida por un acto que le ha causado «asco insufrible», y «vergüenza nauseabunda», pero ha alcanzado su meta con la aparición «...en una plataforma elevada de la joven guerrera que ella sueña, con los atributos reseñados anteriormente».

Planteado y ejecutado el plan de Aurora, el segundo Acto de la obra empieza con una elipsis de 18 años y se centra en las relaciones de madre e hija), años después, cuando Hildegart tiene 18 años. La tragedia se barrunta, al aparecer Aurora Rodríguez —ahora, por vez primera, con explícito apellido— apuntando al, público con una pistola, comprada para defender a su hija, con la que realiza un disparo.

La relación entre madre e hija (una criatura de laboratorio) se ve, desde el inicio del Acto II, cada vez más tormentosa. Aurora quiere que la misión de su hija sea la de “llegar donde por falta de medios yo no he llegado ni llegaré nunca” (*Aurora*: 514). En su conversación las dos hacen un breve repaso de diferentes etapas de sus vidas. Tras una memorable escena en la que madre e hija reviven la unión carnal con don Quinito, la hija le dice a la madre que hace una semana ha tenido noticias de su “papaíto”, por un proceso y condena por “violación de niñas y estupro de menores”, usurpación de oficio y uniforme de la Marina, cuando en realidad era el dueño de la prostíbulo en la Rapa da Folla de Santiago. El disgusto que embarga a Aurora, tras el conocimiento de estos hechos, le hace ver que *de tal palo tal astilla*, por lo que la hija ya no será extraordinaria al ser engendrada por un vil padre.

El clímax de las desavenencias se culmina cuando Hilde le dice a su madre que irá a Londres como secretaria del gran escritor y pensador Herbert George Wells que, por aquellos días visita Madrid, exclamando con rebelde rabia:

¡Ya está bien de mentiras! ¡A ti el destino de las mujeres te importa un bledo! ¡Sólo te importas tú! ¡Y además, yo no tengo que liberarlas! ¡Ni yo, ni nadie!! ¡Se están liberando ellas solas, no tienes más que abrir los ojos! ¡No necesitan que vengas tú a decirles lo que tienen que hacer, como me lo dices a mí! ¡Déjanos a todas en paz, por favor, déjanos en paz! ¡Tú no traes la luz a nadie, tú no eres la aurora de ningún día ni de ninguna era, entérate! (*Aurora*: 530).

Las dos dejan el enfrentamiento dialéctico y se enzarzan en una dura pelea. Ya no es posible la unión. Tienen que separarse y como dice Aurora “cuando una herramienta no sirve, hay que tirarla a la basura”; para continuar en otro parlamento: “Yo te construí para una causa justa, pero he perdido tu control y te tengo a destruir”. Cosa que hace al dispararla varios tiros del revólver. La otra mitad de su yo, con la muerte por rebeldía, vuelve a recuperarla, con el fin de “vivir en secreto con toda esta fuerza que llega a dolerme, vivir para mí misma, vivir yo por entero... ¡Yo! ¡Yo! ¡Yo! ¡Yo!” (*Aurora*: 535).

Como se puede ver, *Aurora* es una pieza teatral que, a pesar del gran número de personajes —la mayoría aludida— se ha configurado en torno a tres personajes posmodernos, personajes en crisis, esencialmente contradictorios y esquizofrénicos:

- *Aurora*, como indica su nombre, es esperanza de una mejor vida para la mujer. En efecto, su intención es sacarla de la injusticia, de la dominación y de la explotación del hombre y darle un estatuto compatible con la dignidad humana. Sin embargo, esta misma dignidad, Aurora la pisotea en Don Quino (su simple colaborador fisiológico) y en Hildegart (su hija) a los que considera como meros instrumentos, *herramientas*, para alcanzar su fin, además de deconstruir, desacralizándola, la sacristía de una Iglesia. La inseparabilidad de Aurora e Hildegart es también

sintomática de una crisis existencial en la que el yo y el otro se han (con) fundido. Aurora ejemplifica el típico personaje posmoderno esquizofrénico: su crisis personal se profundiza y consecuentemente, el personaje es doblemente descentrado ya que es mujer y las mujeres han sido históricamente descentradas en asuntos políticos y sociales.

- Otro tipo de personaje postmoderno descentrado es Don Quino: existe precariamente situado en un “no-lugar”, entre realidad y ficción, por su disfraz. Don Quino no es ningún “don”: no tiene ninguna gota de sangre noble: es un impostor. En realidad, se llama Alberto, pero utiliza el nombre falso de Joaquín Baltasar. No es oficial de la Marina, ni sacerdote, como se ha presentado a Aurora, sino el dueño de un prostíbulo. Es un individuo de baja estirpe que ha usurpado el uniforme para tener los favores sexuales de Aurora, y al no conseguirlo, se resigna a aceptar el plan ideado por ella para dar a luz a una *supermujer*.

En resumidas cuentas, por tratarse de una pieza teatral (hipertexto) y no un compendio histórico (hipotexto), Miras recrea recurriendo a su imaginación, sin ceñirse a una total fidelidad cronológica espacial o biográfica respecto de los hechos comprobados, la historia de una mujer y de su hija, mezclando aspectos inventados con hechos básicos históricos, con el fin de crear las posibilidades concretas para que los individuos perciban su propia existencia como algo condicionado históricamente, para que se perciba que la historia es algo que interviene profundamente en su vida cotidiana, en sus intereses inmediatos.

Conclusión

En definitiva, en esta pieza se confirma una de las características del teatro de Miras: la reescritura de la historia oficial, bajo forma de metaficción historiográfica. Por ser teatro y no historia, Miras realiza una labor estética y social de creación e invención que debe no ya refrendar sino ir por delante de la historia más o menos establecida —el hipotexto—, abrir nuevas vías de comprensión de la misma induciendo interpretaciones. Por ello, más allá del tema axial tanto de la historia como de la obra, que es el feminismo, hay que leer sobre todo, a través de los personajes esquizofrénicos, el tema del fanatismo. Miras denuncia ese tipo de imperialismo espiritual de los que se consideran únicos depositarios de la verdad absoluta, y la utilizan como justificación de la intolerancia e instrumento de opresión. No es fortuito que la obra teatral no lleve como título el nombre de la prodigiosa hija, Hildegart, sino el de la madre, Aurora: Miras realiza, en su drama, una denuncia del extremismo y de la intolerancia que, en tantos órdenes, se imponen en la sociedad actual.

Miras ha construido su obra basándose en dos aspectos fundamentales que todo fanatismo (tema postmoderno) conlleva, como señalado en el programa de mano de la lectura dramatizada: “la cara cómica de la limitación y monotonía de las ideas, que les suele hacer fáciles de engañar (Acto I), y la cara trágica que adquieren cuando materializan esa idea única por encima de cualesquiera otros valores” (Acto II). Hildegart subvierte el extremado control al que pretendía someterla su madre, consiguiendo rebelarse contra los dictados de ella, deseando ser ella misma, sin las constricciones a las que pretende someterla. Por ello, acaba trágicamente asesinada por su progenitura, como el fanatismo y la intransigencia imponen. Todo extremismo genera tragedias: aquí es la tragedia de una madre que mata a su hija preparada para liderar una revolución sexual y social de los años 30 y convertida en víctima. Estamos ante una versión nueva del legado de estas dos revolucionarias mujeres que causaron admiración y estupor en la sociedad española de principios del siglo XX, y que, desde la perspectiva de hoy, nos sirven para reflexionar sobre los fanatismos de todo tipo, tan

presentes en nuestros días. Miras, a través de esta creación teatral, *Aurora*, ha querido demostrar que el sueño de una razón absoluta e intransigente engendra monstruos, como lo demuestra la historia de la Modernidad europea.

Referencias bibliográficas

- AMESTOY EGIFUSEN, I., “La literatura dramática española en la encrucijada de la postmodernidad”, *Ínsula*, 1997, 601-601, pp. 3-5.
- BARTHES, R., *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973.
- BIRINGER, J.H., *Theatre, theory, postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington, 1991.
- BUERO VALLEJO A., “Historia viva”, Prólogo a Domingo Miras, *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, 1985, *La Avispa*, Madrid, pp. 5-14.
- BUERO VALLEJO, A., “Acerca del drama histórico”, *Primer Acto* nº 187, 1980-1981, pp. 19-21.
- CAL MARTINEZ, R., *A mí no me doblega nadie. Aurora Rodríguez, su vida y su obra (Hildegart)*, Castro, Sada, 1991.
- FLOECK, “W., Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente”, *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, 2005, Visor Libros, Madrid, pp. 185-210.
- GABRIELE, J.P., *Jerónimo López Mozo. Forma y contenido de un teatro experimental*, Fundamentos, Madrid, 2005.
- GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
- HOITTOIS, G., *De la Renaissance à la postmodernité*, De Boeck, Bruxelles, 1998.
- HUTCHEON, L., *Poetics of postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York-London, 1988.
- HUTCHEON, L., *Qu'est-ce que le postmodernisme*, Entrevista de Anne-Claire Le jeune, Lycée Chateaubriand, Paris, 1999.
- KRISTEVA, J., *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969.
- LOZANO MIJARES, M-P. “Andrés Ibáñez o la novela postmoderna”, *Revista de la Literatura*, 2006, Enero-Junio, Vol. LXVIII, N°135, pp. 221-246.
- LYOTARD, J.F., *La condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979.
- MAH, A., El teatro español contemporáneo: una propuesta analítica de su evolución, *Annales de la FALSH*, 2012, nº14, Nouvelle Série 2012, Deuxième Semestre, pp. 49-65.
- MAH, A., “Dos paradigmas del drama histórico contemporáneo: el español Domingo Miras y el negroafricano Aimé Césaire”, *Epos*, 2006, UNED, Madrid, vol. XXII, pp. 255-264.
- MIRAS, D., *Aurora*, Ed. No venal, Madrid, 2005.
- PIEGAY-GROS, N., *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996.
- RIFFATERRE, M., *Sémiotique de la pensée*, Seuil, Paris, 1983.
- ROMERA CASTILLO, J., *Teatro histórico (1975-1998). Texto y Representaciones*, Visor Libros, Madrid, 1999.
- ROMERA CASTILLO, J., *Tendencias escénicas de inicio del Siglo XXI*, Visor Libros, Madrid, 2005a.
- ROMERA CASTILLO, J., “Introducción a *Aurora*”, en *Domingo Miras, Teatro escogido, Tomo II*, 2005b, Visor Libros, Madrid, pp. 465-480.
- SAMOYAUULT, T. *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Nathan, Paris, 2001.