

EL ESCULTOR DE SU ALMA: EL DISCURSO ESCÉNICO DE ÁNGEL GANIVET

Matías MONTES-HUIDOBRO
University of Hawaii at Manoa

BIBLID [0213-2370 (1997) 13-2; 131-151]

Los logros de Ganivet como dramaturgo no han sido plenamente analizados. La crítica ha estudiado El escultor de su alma en general, desde una perspectiva literaria e ideológica, relacionando este texto, en particular, con la vida y la personalidad de Ganivet, desconociendo sus específicos objetivos dramáticos y su técnica. El presente análisis propone una evaluación crítica de Ganivet como dramaturgo y una interpretación más específica de las innovaciones del discurso escénico ganivetiano en El escultor de su alma.

Ganivet's achievements as a playwright have not been fully discussed. Although there have been some significant studies about El escultor de su alma, critics have generally studied this play from a literary perspective. They have related this work, in particular, to Ganivet's life and personality, disregarding its specific theatrical objectives and techniques. This analysis proposes a critical evaluation of Ganivet as a playwright, and a study of the innovations of Ganivet's dramatic discourse in El escultor de su alma.

Si la importancia de Ganivet como novelista ha sido plenamente establecida en diferentes estudios publicados en años recientes, en los cuales, finalmente, sus textos aparecen estudiados como tales, es decir, por su valor literario intrínseco y no sujetos a lo ideológico o a lo biográfico, *El escultor de su alma* no ha corrido todavía la misma suerte, ya que la percepción de la obra como hecho escénico ha sido tratada muy marginalmente. Autor de una sola pieza dramática, su reconocimiento e inserción dentro de la dramaturgia hispánica quizás sea el último paso que quede

por darse en el proceso de revalorización del escritor granadino. Sometida la obra de Ganivet a una larga trayectoria de escamoteo y marginación, la razón más obvia es la compleja, trágica y fascinante personalidad de Ganivet, cuya vida acaba por proyectarse obsesivamente sobre todo lo que escribió, enturbiando la valoración directa de sus textos, que quedan supeditados a la imagen que irradia el autor mismo; mucho más en el caso de esta pieza, tan cercana cronológicamente al momento de su muerte. A esto se unen las características mismas del teatro, un acto creador que implica una propuesta espacial en vivo. Entre todos los géneros es el que menos puede asociarse con la obra de un pensador y ensayista preocupado por el alma de España, autor del *Idearium español*, que es la obra que lo ubica y fija dentro de la cultura nacional. La reinscripción de Ganivet a través de *El escultor de su alma* obliga a una total inversión del punto de vista analítico. Al volverse dramaturgo, debemos situarnos casi en el polo opuesto de su identidad previa: punto de vista que nos proponemos asumir en este trabajo.

Los nexos de la obra con la tradición dramática española son diversos, algunos de ellos señalados ya por la crítica. Por otra parte, *El escultor de su alma* también apunta hacia una nueva concepción de la escena nacional asimilando y recomponiendo teatralmente múltiples elementos de la cultura. Al dividir los actos en "autos", la relación con el auto sacramental se vuelve evidente, a la que se une un fatalismo árabe de un lado y un desencanto materialista del otro, negación de los valores de este mundo. Su pregunta, "¿Qué es la vida que vivimos?" (41), y la ubicación del protagonista en una especie de cueva, denota un parentesco calderoniano, que es la imagen que nos asalta de inmediato y el nexo más marcado. La compañía de las estatuas que caracteriza este primer "escenario", tiene algo de panteón zorrillesco, y la subsecuente aparición de Cecilia nos hace percibir la sombra de doña

Inés, aunque invertida, activa y agresiva: especie de negativo de la intercesión mariana. La noche oscura donde se produce el diálogo del Escultor con el Alma, es cosa de los místicos, particularmente San Juan de la Cruz, en su escala psico-erótica hacia lo divino, tan característica de los complejos raptos del misticismo hispánico. Su admiración por *La vida es sueño* aparece expresada en el *Idearium español* y aquí tiene lugar un traspaso del concepto al escenario. Para Ganivet, la obra de Calderón es “un caso psicológico individual, que tiene un valor simbólico universal” que nos da “una explicación clara, lúcida y profética de nuestra historia” (OC, 283-284). El dramaturgo establece un nexo psicológico-colectivo y un paralelismo entre la trayectoria del Escultor, el cual sale de la cueva donde se inicia el primer acto para regresar a ella en el tercero, que equivale no sólo al recorrido de Segismundo sino también de España. La interpretación del caso psicológico individual con valor simbólico universal puede aplicarse sin dificultad, denotándose así el ambicioso proyecto de nuestro dramaturgo. “Porque en el teatro lo bueno y lo que dura es lo psicológico” (OC, 1056). De ahí que el término “orgia psicológica” (OC, 828) que utiliza en su epistolario podría ser de utilidad en la interpretación de su dramaturgia.

Sin embargo, el distanciamiento físico del escritor, su separación obligada con los nexos de un teatro español en vivo, de dudosos valores y gustos, le permitirán, en fin, nuevas opciones. La posición introspectiva del Escultor en el diván nos hace pensar en Hamlet y amplía los nexos hacia el marco del teatro universal y las complejidades de la psiquis. El nexo sustancial con Hamlet hay que buscarlo, principalmente, a través de la locura— aunque esto es también aplicable al cervantinismo ganivetiano. “Fíjate y verás como la lectura, y mejor la representación, del *Hamlet*, produce el mismo estado de ánimo que una visita al nuncio de Toledo. Querría uno al principio reír de los disparates e incon-

gruencias que ve; pero luego viene el dolor producido, más que por reflexión, por la mirada del loco, esa mirada tan característica y tan sugestiva, y se sienten ganas de llorar y de huir” (OC, 845). Con un humorismo muy ganivetiano y un poco alucinado, afirma que “todas las obras artísticas serían jaulas de locos” (OC, 846). “Lo que hay de verdad es que el loco es el gran asunto del arte y que el artista no necesita serlo, aunque se den casos en que la obra inventada nos impresione tanto que pretendamos ponerla en práctica” (OC, 846). “Repasa en tu memoria los tipos más salientes de la literatura y verás como encuentras algo de eso en todos ellos” (OC, 846). “Cuando el autor es subjetivo, el loco que asoma la cabeza es él mismo...; cuando es objetivo, los locos son los personajes...; pero el resultado es igual” (OC, 847). Todas estas ideas sobre la locura forman parte de la “orgía psicológica” que lo obsesiona y se hacen patentes en casi todos sus “trabajos”. Es evidente que a El Escultor, como ambicioso objetivo creador del dramaturgo, no deja de faltarle un tornillo. La cercanía de Ibsen tendría algo que ver: “el recurso supremo de Ibsen es la locura” (846), aparentemente fórmula teatral puesta en práctica en esta obra.

En una carta que le dirige a Paco Seco de Lucena, publicada por primera vez en la revista *Ínsula* en el número conmemorativo del centenario de su nacimiento, le dice lo siguiente con motivo del envío de *El escultor de su alma*: “La obra está fuera de los gustos corrientes, pero como los gustos son tan malos... Ya verás que el papel de la obra es el del Escultor. El de Aurelio es corto y de poco lucimiento y convendría más bien un muchacho de dieciocho a veinte años. Los tres papeles que intervienen en el tercer auto son los que más convienen a una interpretación personal. Aunque en algún punto haya algún concepto fuerte de labios del protagonista, esto no importa, pues el final lo arregla todo. En suma, la obra es una adaptación de los autos sacramentales al es-

píritu realista de la época. La obra en buenas manos daría juego, porque si España ha de tener un teatro suyo propio ha de ser por este camino. Lo que no sé es si yo he acertado, no a escribir una buena obra, que esto sería difícil al primer golpe, sino a dar cuerpo a una idea aunque sea en forma endeble” (9). Lo que queremos destacar en la transcripción parcial de esta carta, es la conciencia teatral que demuestra Ganivet al redactarla. Aunque Melchor Fernández Almagro ha indicado que “el único libro en versos de Ganivet es *El escultor de su alma*”, acaba por reconocer que es “más dramático que propiamente lírico, como obra pensada y sentida en teatro, cualquiera que sea su resultado...” (“La poesía de Ganivet”, 24). Es decir, más allá de cualquier otro objetivo que se le atribuya a *El escultor de su alma*, e inclusive más allá de cualquier resultado, lo cierto es que Ganivet quería hacer específicamente teatro: ni ensayo, ni poesía, ni novela. Ese teatro nacional de que nos habla con tanta seguridad, tendría que buscar su identidad por caminos sólidos, y en este caso pretende, específicamente, una conjunción entre la tradición nacional (“auto sacramental”) con el “espíritu realista” (no exactamente realismo) de su tiempo. Es decir, no es una concepción en abstracto de una serie de ideas del dramaturgo, sino una corporeización (“dar cuerpo”) escénica a través del trabajo del actor, sobre lo que da instrucciones precisas, particularmente en el caso de Aurelio. Aunque no deja claramente establecido lo que entiende por “interpretación personal”, nos sospechamos que tiene que ver con el hecho “en vivo” que representa el teatro, en manos del actor, que culmina en la puesta en escena. Considera, en resumen, que la obra “en buenas manos daría juego”, lo que nos hace ver que la “veía” en un escenario concreto.

En las “indicaciones para la representación” que aparecen en la primera edición de *El escultor de su alma*, Ganivet da instrucciones específicas respecto a la puesta en escena, a veces de modo

enfático, poniendo en evidencia objetivos estrictamente dramáticos. “Es esencial que el teatro esté casi a oscuras en los actos primero y tercero. El segundo es en primavera. La escena con todos los detalles que reclama la acción” (39). La luz (o la ausencia de la luz) funciona de entrada con un propósito definidor y sintetizador de la obra, dándole un carácter que la aleja de una concepción realista y ofreciendo parámetros bien diferentes a los usados por sus contemporáneos de la escena española. Anticipa lineamientos innovadores cuyos pasos seguirán después los otros escritores del 98 en sus incursiones escénicas. Ganivet, a través de la luz, define “escénicamente” el texto haciendo una clara distinción entre el carácter del “auto del amor” y los otros dos autos que lo circundan.

De hecho Ganivet “dirige” la puesta en escena, consciente de la dicotomía entre el texto y la representación. “El drama no es de acción sino plástico, y aunque no están marcadas las escenas, deben marcarse en las pausas con nueva agrupación de los personajes. La declamación muy lenta en los actos primero y tercero, y natural en el segundo” (39). En primer término, Ganivet trata de establecer una distinción conceptual en su percepción de la obra, fijando una diferencia entre el movimiento externo, la acción, y la composición visual del drama, su plasticidad, que parece responder más bien a lo conceptual. Esto implica que la emisión del texto requiera una distinción auditiva en correspondencia con la concepción visual de la escena. Establece una diferencia básica entre el segundo acto y los otros dos, que corresponde al significado interno de los mismos. Todo esto demuestra la preocupación de Ganivet como un dramaturgo consciente del escenario y la representación, pero que al mismo tiempo advierte los peligros de la distorsión del texto en la puesta en escena.

La dicotomía que observa en relación con el carácter de representación objetiva del segundo acto, en oposición a la percepción

simbólico-subjetiva del primero y el tercero, apunta hacia uno de los más graves problemas de la obra, un quehacer escénico que, a mi modo de ver, no logró resolver satisfactoriamente. Las circunstancias inmediatas que determinan las relaciones “reales” de los personajes, están en pugna con las relaciones “conceptuales” últimas, y el acoplamiento entre un plano y el otro no resulta logrado en todos los casos. Tenía por delante un camino que no llegó a recorrer. Algo así como lo que hizo Ibsen de *Brand* a *Casa de muñecas*, producto de muchos años de trabajo y sistematización de los códigos escénicos; trayectoria que Ganivet, lamentablemente, no llega a poner en práctica.

No hay duda que la vida de Ganivet fuera del territorio peninsular lo llevó a percibir el mundo español y el que le rodeaba, incluyendo sus manifestaciones estéticas, como el caso del teatro, desde un punto de vista bien diferente al que asumían sus contemporáneos. Su propio interés crítico por el teatro de Ibsen, crea una nota diferencial y pone en evidencia que tenía preocupaciones directamente asociadas con la dramaturgia, las cuales, además, se alejaban de un ámbito estrictamente español. Algunas de sus ideas sobre el teatro las expone en *Hombres del norte* al hacer referencia al teatro de Bjørnstjerne Bjørnson y, en particular, en su ensayo sobre Henrik Ibsen. Claro está que un siglo después, no todos sus criterios sobre este último resultan certeros, pero muchas de sus apreciaciones son penetrantes y sintomáticas. Aunque a primera vista hay una gran distancia entre la forma de hacer teatro de Ganivet e Ibsen, al referirse a *Brand* y *Peer Gynt* como “poesías dramáticas” (OC, 1051), establece puntos de contacto. Para Ganivet, Ibsen trata de fundir en una sola pieza realismo y simbolismo, creando una “estructura wagneriana” (OC, 1051). Es evidente que *El escultor de su alma* es poesía dramática, a veces con un concepto operático, volcánico, donde predomina el solo del protagonista. Ganivet insiste en hacer una distinción entre lo que

llama “simbolismo de concepto” en Ibsen y el “simbolismo de acción” en *La vida es sueño*, que considera “más profundo, más bello y más comprensible” (OC, 1052); y aunque *El escultor de su alma* es más calderoniano que ibseniano, su simbolismo es esencialmente conceptual.

La huella ibseniana se pone de manifiesto en identificaciones de otro tipo. Sería de esperar que Ganivet se opusiera a ciertas lógicas y bien calculadas soluciones del dramaturgo noruego, como la salida de Nora en *Casa de muñecas*, que fue objeto de negativas reacciones de parte de la crítica, pero que defiende Ganivet en contradicción con otras ideas suyas sobre la mujer. Todo esto parece ser el resultado inevitable de su estancia en Finlandia, en contacto con hombres (y mujeres) del norte. Más interesante todavía resulta su peculiar percepción de Hedda Gabler: “Y entre los rasgos contradictorios de figura tan anómala, el que la embellece y la hace simpática es el amor a lo bello, el amor a una muerte bella. Se dirá que su falta de condiciones para la existencia se traduce en la idea singular de suicidarse en una reunión de familia, después de tocar un vals en el piano” (OC, 1056). Lo que le fascina a Ganivet es la ruptura con la norma, el gesto liberador. Le atraen los personajes que no claudican cuando se ven atrapados en un callejón sin salida entre el “auto de la fe” y el “auto de la muerte”. Es indiscutible que Ganivet ve a Hedda como una escultora de, no diré de su alma, pero de sí misma y de su circunstancia. Si para la fecha en que escribió estos comentarios, ya había “decidido” suicidarse, quizás el pistoletazo de Hedda tuvo algo que ver y Ganivet no estaba dispuesto a quedar por debajo de la noruega. Su suicidio en Riga es un verdadero pistoletazo y en *El escultor de su alma* parece dar el golpe final donde el propio autor se esculpe a sí mismo y llega a abismos de la psiquis verdaderamente tenebrosos, que ni la propia Hedda hubiera imaginado.

Finalmente, debemos señalar que hay otras identificaciones. De *Un enemigo del pueblo* le impresionan las palabras finales de la obra, “El hombre más fuerte es el que está más solo” (OC, 1048) aplicables al desarrollo dramático del *Escultor* y a la vida del propio Ganivet. Hay otro nexo personal cuando afirma: “Esta idea es un reflejo de la vida misma de Ibsen, puesto que él ha tenido que luchar y expatriarse y se ha formado en la expatriación y el aislamiento” (OC, 1048). No menos significativo nos parece el comentario que le sigue, con motivos de unas declaraciones del dramaturgo cuando los noruegos le rinden homenaje en 1872, el cual declara “que el principal motivo de gratitud que tiene para con su pueblo es la dureza con que este le trató y le impulsó a luchar y a ser grande, dándole en la expatriación, ‘la sana y amarga bebida que fortalece’” (1049) -citas ibsenianas que pueden leerse como si Ganivet estuviera hablando de sí mismo. Román Salmero, en un artículo que publica en 1905, afirma que estaba “persuadido de que mientras vivió hubo muy contadas personas que estuvieran al cabo del valor del hombre que perdió España con la desaparición de Angel Ganivet del mundo de los vivos” (63). Todo parece indicar que Ganivet no estaba muy lejos del noruego en cuanto a la deuda de gratitud que tenía con su pueblo.

En sus penetrantes comentarios sobre *El escultor de su alma*, Javier Herrero hace un concienzudo análisis de la obra, pero le resta importancia a los objetivos escénicos del texto, subordinándolos a la narrativa. Observa Herrero que el drama *Creación*, según criterio de Hans Jeschke, iba a formar parte de uno de los capítulos de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, y que dicha obra debía ser *El escultor de su alma*. Agrega que, “al decidir suicidarse sin concluir la obra [*Los trabajos...*], hizo de él una obra independiente con el nuevo título de *El escultor de su alma*” (135-136). Dado el entusiasmo aparente que muestra Ganivet en la carta que acompaña el envío, en que más bien pa-

rece estar dispuesto a asistir al estreno, nos parece discutible la “decisión”, que no puede pasar de hipótesis, aunque Herrero no la pone en duda y la ve como parte de un plan cuidadosamente elaborado por Ganivet desde hacía muchos años. Esto, sin embargo, nunca podrá saberse del todo. En todo caso, *El escultor de su alma* está respaldada por una conciencia escénica de parte de Ganivet, que la concibe, específicamente, como teatro. No queda como parte de la novela, cualquiera que fuera la intención, ni es tampoco un poemario sino una pieza independiente, al contrario de sus poemas, que se publican en función de los textos dentro de los cuales están insertos, aunque puedan, si se quiere, interpretarse por sí mismos.

Desde la fecha de su estreno, *El escultor de su alma* no resultó muy bien comprendida. Estrenada en 1903 bajo el patronaje de don Francisco Seco de Lucena, “hay que admitir que la obra fue recibida con un entusiasmo que se debía más al respeto por Ganivet que a un adentramiento en el significado de la tragedia. A partir de aquel momento el fenómeno se repite. Todos respetan la memoria de Ganivet... y nadie lee *El escultor*, excepto para apuntar supuestos defectos” (Hutman, 266-267). En 1965 Donald L. Shaw sintetiza la situación de la crítica respecto al *El escultor de su alma*. La inicia con una afirmación que se ha repetido infinidad de veces con respecto a Ganivet, pero que quizás sea particularmente cierta en relación con el drama, inclusive treinta años después de la publicación del artículo:

Ganivet's last work *El escultor de su alma*, has received little serious critical attention. Doris King Arjona in a well known article dismisses it with contempt; M. Fernández Almagro declares it to be pura tiniebla; while A. Espina somewhat more revealingly demands that it be set aside from the canon on the grounds that it reflects with undue clarity “el morboso desorden espiritual que acompañó en su último período a la vida de Ganivet”. Even those critics who have attempted to

discuss the play seriously are discouraging. C. Barja concludes dolefully "No es probable que el lector haya podido formarse una idea cabal del drama por este resumen, pero tampoco es probable que se la forme si llega a leer la obra". F. García Lorca in turn complains of "la ineficacia de los símbolos empleados" and criticizes the work's "tono delirante" (267)

Si bien algunas de estas objeciones tienen su pizca de razón, tienden a dar de lado al texto por la complejidad misma que este representa y quizás ello se deba a una razón más honda que sobrepasa todas las otras previamente citadas. La constante asociación establecida por la crítica entre los textos de Ganivet y su vida, se enfrenta con esta pieza a un conflicto casi ético, y por respeto a la imagen del escritor, acaba rehuyéndose la interpretación del texto. En busca de relaciones simbólicas se ha descartado en algunos casos, soslayado en otros, el conflicto más inmediato que se plantea: el incesto. La pasión volcánica que siente Pedro Mártir por Alma, su hija de carne y hueso, es una pasión marcadamente incestuosa. Al insistirse por otra parte que Ganivet es Pedro Mártir, sin independizar el personaje del autor, a la crítica no le quedaría otra disyuntiva que asociar la ficción con la realidad. Tratado todo texto ganivetiano como proyección de Ganivet, sin darle la debida independencia como texto en sí mismo, la crítica parece rehuir un enfrentamiento que ella misma se ha buscado, por otra parte innecesario: no es menester interpretar a Shakespeare en la medida de la pasión incestuosa de Hamlet.

Como observa García Lorca, "la complejidad y confusión que al analizar el sentimiento del amor se advierte en esta obra nace de que junto a su sentido simbólico, no siempre logrado, aparecen elementos de realidad, e incluso un realismo estético, que desvirtúan la eficacia misma del símbolo" (218). Observa también que el caso más marcado es el de Alma "que aparece indistintamente como el alma del escultor, su propia creación, y como su hija. Se

le adorna de tales atavíos de realidad, que al convertirse en una hija de carne y hueso desaparece en el personaje toda virtud simbólica" (218). Ciertamente estos dos planos están en conflicto y es a veces un dudoso acierto de Ganivet, aunque su intención parece ser deliberada. No siempre lo hace con efectividad, y la lírica se resiente ante lo prosaico de algunos planteamientos, particularmente en los reproches que le hace Cecilia al amante que la abandona. "Si admitimos un tercer simbolismo del personaje Alma, también autorizado por el texto de la obra, y es que aquella sea el alma del propio escultor, entonces el amor carnal pierde todo su sentido, aunque no su viva presencia, y no puede conducir sino a una representación simbólica del mito de Narciso" (218). Esta última idea no la expande García Lorca con respecto a *El escultor de su alma*, pero su yo narcisista en que todo se conjuga puede ser la clave que nos lleve a futuras aclaraciones.

Reconoce García Lorca que el amor incestuoso es el que prevalece, y que las otras manifestaciones se presentan como concurrentes porque el incesto en sí mismo no le daría suficiente validez al texto -punto en que nos parece que está equivocado. Lo que ocurre es que el empeño en la interpretación autobiográfica, rechaza una interpretación basada en el incesto, que es uno de los mayores logros del autor en el trazado del personaje. Judith Ginsberg se aproxima al hecho con mesura, refiriéndose al impacto que dejó en Ganivet la muerte de la niña que tuvo con Amalia Roldán, y traza significativos paralelismos. "In both cases the daughter is made eternal, by the marble tombstone and by the marble statue, a work of art which becomes a tombstone both for the daughter and finally for himself. The fact that Ganivet did commit suicide less than three weeks later also suggests that the work had a personal meaning for him that his actions completed, that his life imitated his art and became confused with it" (112). Aunque la interacción vida-texto queda una vez más puesta de

manifiesto, la experiencia vital no trasciende a límites demasiado especulativos que pudieran entorpecer, en lugar de aclarar, la interpretación del texto.

Pero si nos situamos en el “escenario” dramático y nos apoyamos en el narcisismo del protagonista, en que todo es un espejo de sí mismo, Alma es la proyección inmediata de ese narcisismo y el incesto tiene sentido aunque no tenga justificación. Carne de su carne, es su creación biológica, que quiere hacer absolutamente suya: creación sin intermediario que no admite, además, ninguna otra presencia. Cecilia, amante de Pedro Mártir y madre de Alma, es una entidad externa, fuera de él, al servicio además de otro creador, Dios mismo. Como bien explica García Lorca, el problema reside en la no diferenciación del amor por el protagonista: el amor por Alma “es un amor que suma las diferentes clases de amor, el amor a la madre y a la hija, el amor divino y el humano, el amor de la carne y del espíritu” (219). Mientras los otros personajes funcionan con un sistema diferenciador del amor, que es lo lógico, el protagonista funciona de modo no diferenciado, que es la locura. Pero en esta confusión y complejidad reside, precisamente, el acierto del dramaturgo, visto como defecto por García Lorca.

Aunque el propio trabajo de García Lorca, el de Shaw y otros ensayos posteriores han esclarecido algunos aspectos, no han sido suficientes y no es de extrañar, como hemos expuesto, que *El escultor de su alma* no haya merecido una particular atención como pieza dramática o como texto ganivetiano. La naturaleza misma de la relación personal entre el padre y la hija, ha llevado al rechazo, al querer evitar el enfrentamiento con la verdad de un escritor suicida, unos por idealización del ensayista, buceador del alma nacional, otros por la naturaleza misma del tema. El propio Ganivet parece percibir este y otros conflictos cuando afirma que “el final lo arregla todo”. En su apreciación, se pasa de optimista.

Obra que hurga en los recovecos más tenebrosos de la conducta, a Ganivet se le pasó señalar que estaba escribiendo la gran tragedia del incesto, en dimensiones inusitadas dentro de la dramaturgia española. La clave dramática, escénica, radica en la relación personal del protagonista con su hija, la pasión frenética que siente ante su propia creación biológica, que es específicamente “su” Alma de carne y hueso, “su” creación genética vuelta también abstracción, que llevará a la petrificación con la que se cierra el drama. Al no enfrentarse gran parte de la crítica a lo obvio, dado en textos específicos de un padre que acosa a su hija como si fuera un amante, y que la arrastra físicamente hacia las tinieblas de su cueva creadora, se pierde el sentido de una obra que resulta desconcertante. El gran logro de Ganivet como dramaturgo es haber creado un personaje que, arrastrado por una pasión incestuosa, vive en un estado creador alucinado. La convergencia de estos dos actos creadores (el ser biológico que procrea y el artista que crea) genera la angustia y desencadena el conflicto. Alma es para el Escultor “suya”; “su” alma, su propiedad biológica por él concebida y no por Dios, que esculpe con semen creador. Por consiguiente, el incesto es la consecuencia lógica del amor a sí mismo, su propio narcisismo, y una absoluta reafirmación del yo. El concepto es alucinante y profano y no en balde conducente a la locura: Pedro Mártir acaba siendo un poseído de sí mismo.

Todo esto aparece planteado con plena conciencia del quehacer escénico, que se pone de manifiesto a través de la percepción ganivetiana del espacio escénico y la concepción visual que tiene del mismo mediante el uso de la luz. La obra toda está concebida como un estudio en blanco y negro apuntando hacia un teatro a la vez expresionista donde la luz tiene una función dramática en sí misma que refleja estados mentales.

El primer acto de *El escultor de su alma* nos ubica en una “estancia subterránea de una torre de la Alhambra, amueblada

como para lugar de cita de dos amantes. Hay muchas estatuas” (41). Esta somera descripción del lugar en donde la acción se desarrolla, ofrece algunos aspectos merecedores de cuidadosa consideración y muestra la importancia que le da Ganivet al “escenario” como agente inmediato que visualiza dramáticamente el conflicto. Al situar la acción en una torre de la Alhambra, Ganivet muestra un primer propósito de identificación con un ámbito concreto, el granadino. Pero el dramaturgo está trabajando con símbolos que invitan a una más amplia interpretación, y lo que se impone es el concepto de la torre como hecho arquitectónico, piedra que se esculpe en un tiempo histórico, escultura representativa de la conciencia colectiva. Al desarrollarse la acción en un espacio subterráneo, esta última característica se superpone y acaba por dominar el texto. El recinto subterráneo viene a ser un movimiento introspectivo hacia las entrañas de la tierra y del ser. Sigue siendo roca, como la torre es una exteriorización de la roca en sí misma. Por consiguiente, hay una relación entre la roca en su forma primigenia, en la cueva, internalizada, y el proceso ulterior en que se esculpe. Al indicar, sin hacer alusiones más específicas, que se trata de un lugar que invita a un encuentro amoroso, se determina un aspecto adicional que resulta no menos significativo, aunque no sabemos exactamente a que tipo de relación amorosa se refiere. La penumbra en que se encuentra la estancia apunta más hacia la oscuridad que hacia la luz, a la que Ganivet se muestra refractario tanto a nivel de su obra de ficción como de su epistolario, pero que en este caso tiene implicaciones escénicas específicas. Las estatuas producen un efecto irreal de blanco sobre fondo negro, que acrecienta la noción de internalización del texto dramático. La aparición de Cecilia, que llega con un cabo de vela que la caracteriza dramáticamente, es una muestra significativa de la importancia que Ganivet le da a la luz en su función escénica. El hecho de que el personaje entre en escena

con su propia luz la separa del espacio dramático que corresponde al Escultor, y además recalca las limitaciones de Cecilia, incapaz de iluminar las densas sombras en que se encuentra el alma de Pedro Mártir. Nos encontramos en un ámbito profundo, un nivel subterráneo, sin luz natural, donde va a desarrollarse la acción, que será, además, la gestación misma de la obra: alma que se esculpe palabra tras palabra. Ganivet parece abstraer el texto de todo lo superficial y lo anecdótico. De ahí que los elementos lumínicos oscurecidos por las sombras, jueguen un papel tan importante: van del simbolismo que esto representa al aparente estado psicológico del autor.

El segundo acto, "Auto del Amor", se desarrolla por el contrario en un espacio exterior, en el jardín de un carmen de la Alhambra, que contrasta con su claridad con el espacio oscuro del acto anterior. Es como si la pieza hubiera salido de un encierro y se abriera al mundo. Pero esta "apertura" es más aparente que real, porque esa luminosidad no es más que el anticipo de una noche que tiene un significado turbio y escabroso. La oscuridad del acto previo nos ubica dentro del ámbito interno de las torres. Este escenario es el negativo del espacio exterior que le sigue, el luminoso carmen granadino, que viene a ser la fotografía. Dominado el vergel por la presencia de Alma, este hecho puede considerarse una manifestación alegórica del juego sexual de consistencia pagana que desarrolla la obra:

Ya el sol, su amante, la deja
y tras la torre bermeja
se hunde su fuego ocultando,
y ella se muere llorando
en los hierros de la reja. (780)

El sol es una representación pagana del Escultor. Ambos se ocultan con su pasión de fuego. Queda asociado con la "torre bermeja", cuya intensidad amorosa y culpable encubre, mientras

ella se muere angustiosamente dentro de sus prisiones. El segundo acto puede verse como exteriorización de la sexualidad, mientras que el primero y el último, que se desarrollan en las penumbras mentales del Escultor, muestran una internalización erótica masculina, una fantasía procreadora donde se ponen de manifiesto los deseos subconscientes del protagonista, los cuales, forzosamente, tienen que desarrollarse en un escenario dominado por las sombras.

En el tercer acto, "Auto de la Muerte", el dramaturgo reintegra la acción al escenario del primero, la cámara negra, que es la cápsula que envuelve, apresa, engarza, el verde del "Auto del Amor". Escénicamente, el "Amor" queda apresado entre la "Fe" y la "Muerte", acentuándose el carácter alegórico de la obra. Alma, vestida de blanco con traje de desposada, contrasta con la oscuridad de la cámara negra y de entrada es figura luminosa en medio de las tinieblas. Arrastrada por el padre a un ámbito donde apenas puede ver y respirar, ella las rechaza. Alma quisiera volver al vergel granadino donde se encuentra Aurelio, el paraíso perdido del cual ha salido por fuerza y que es el medio natural. El texto dramático vuelve, regresivamente, al vacío de la roca en que Alma fue engendada, esculpida primero biológicamente por el padre, para quedar finalmente transformada en milagro de piedra. La reaparición de Cecilia con el cabo de vela, que después se apaga, representa un contraste de luz y acrecienta la pequeñez e inoperancia de su función. El efecto final de Alma, apareciendo como estatua de una Virgen (artículo indefinido que le da tintes de paganía), con una aureola de santidad, adquiere una intensidad visual que se impone en medio de las sombras.

Ganivet utiliza la iluminación para establecer un discurso visual en blanco y negro. Luz y sombra entran en juego dentro del espacio escénico y configuran un lenguaje donde la intensidad, distribución y movimiento de ambos componentes están en fun-

ción del conflicto. Ganivet es específico en sus acotaciones. La “luz débil de un candelabro” (41) que inicia la obra, muestra un sentido plástico de parte del dramaturgo. A esto se contrapone la “entrada de una galería oscura” (43), que aparece tras una puerta cuya cortina descorre el protagonista. Tal parece un recorrido psicoanalítico hacia el meollo del conflicto erótico del Escultor, como si Ganivet nos fuera llevando de la mano hacia su subconsciente, en un movimiento freudiano donde se manifiestan las represiones del instinto:

Lleva el placer al dolor
 y el dolor lleva al placer;
 vivir no es más que correr
 eternamente al redor
 de la esfinge del amor.
 Esfinge de forma rara
 que no deja ver la cara...
 Mas yo la he visto en secreto,
 y es la esfinge un esqueleto
 y el amor en muerte para. (43)

Al descorrerse la cortina y adentrarnos en la penumbra, la conjunción entre la imagen visual y el texto recrean un estado mental subconsciente, en el que el protagonista se enfrenta al desentrañamiento de “la esfinge del amor”, la oscuridad que habita en el fondo de la galería. Acosado por el incesto, la represión es la voz que lo acusa, acrecentando la culpabilidad. Esto explica el desgarramiento obsesivo del personaje, su delirio verbal. Por otra parte, el ir y venir de Cecilia con una luz insignificante incapaz de iluminar las sombras, caracteriza al personaje y forma parte del diálogo visual. Particularmente en su caso, la función de la luz es marcadamente caracterizadora, ya que sirve para aislarla del contexto de sombras. “The light thus becomes fuses with the sign it isolates, which we can qualify in a certain way as a specific sign

that is capable of generating new meanings not previously thought of" (Fischer-Lichte, 112). El desarrollo del segundo acto durante la puesta de sol, va de la luminosidad inicial a la oscuridad gradual que servirá de transición hacia la dialéctica del tercer acto. Ganivet traza un paralelismo visual, reafirmado por el texto, mediante el cual el descenso del protagonista "a los centros de la tierra" (97) queda asociado al movimiento del sol en el poniente. Por otra parte, al ser sustituida la luz del sol por "una luz sobre el torreón donde antes estaba el sol poniente" (97), Ganivet maneja un lenguaje visual estrictamente teatral cargado de desplazamientos simbólicos. Esta luz acabará por extinguirse para reaparecer nuevamente "sobre la gruta cerrada" (97) tras la cual se lanzará el Escultor. El discurso teatral, por consiguiente, está desarrollado a través de elementos visuales muy específicos detrás de los cuales se esconde un significado ambivalente: movimiento hacia la luz en una gruta de sombras; "estudio en blanco y negro" que corresponde a los conceptos con los cuales estaba trabajando el dramaturgo.

Si consideramos además que el escenario durante el primer y tercer acto es, en esencia, una cámara negra, podemos identificarlo en sí mismo como el espacio mental del propio autor que nos hace copartícipes del proceso creador, con sus subsecuentes implicaciones existenciales. Es decir, Ganivet está haciendo también una propuesta escénica de carácter existencialista. Las relaciones creador-criatura que serán planteamientos directos del texto, anticiparán a un Unamuno, arquetípico "escultor de su alma" en muchos sentidos y deudor del Alma ganivetiana. No olvidemos lo cerca que está la gestación de *Niebla* (1914) de la publicación de *El escultor de su alma* (1898). No en balde Unamuno siempre mantuvo una actitud de regateo respecto a Ganivet. Es evidente que si las interpolaciones narrativas y líricas de Ganivet en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* antici-

pan lo que Unamuno iba a hacer en *Niebla*, la tramoya unamuniana creador-criatura engendrada por Ganivet en *El escultor de su alma* va todavía más lejos. La lucha del protagonista "is the struggle of the individual longing to affirm himself against the existence or supremacy of God" (Ginsberg, 107). Esto lo define como un agonista arquetípico del existencialismo; anticipación ganivetiana de un nuevo teatro. La ubicación misma del personaje en una cueva donde se gesta el acto creador, esculpiéndose a sí mismo, tomando la decisión de ser mediante su autocreación, lo coloca en los términos clásicos del existencialismo, entre el ser y la nada, al que se unirán otros signos de la angustia y el "¡Soy yo solo!" (755) de la suprema alienación.

Expuesto a otras influencias escénicas de su época y saliendo de los límites de frontera del teatro español, Ganivet hace una propuesta diferente, que lo coloca en los albores de la dramaturgia del siglo XX. Suprime el escenario en el sentido realista, local y costumbrista, rompiendo con el canon de las convenciones dramáticas del teatro español de su época, para hacer un planteamiento escénico universal, abstracto, simbólico, existencialista y expresionista, con una dimensión más amplia y más profunda, innovadora, que se desarrolla dentro de una cámara negra con un significado escénico específico y la complejidad de un auténtico agonista.

OBRAS CITADAS

Fischer-Lichte, Erika, *The Semiotics of Theatre*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.

Fernández Almagro, Melchor, "La poesía de Ganivet", *Ínsula*, 228-229, noviembre-diciembre 1965, 1, 24-25.

- Ganivet, Ángel, *El escultor de su alma. Drama místico en tres actos*, prólogo de Francisco Seco de Lucena, Granada, Imprenta "El Defensor de Granada", 1904. Todas las referencias a esta obra corresponden a esta edición.
- Ganivet, Ángel, *Obras completas*, vol. II, Madrid, Aguilar, 1943.
- Ganivet, Ángel, "Carta inédita de Ganivet a Paco Seco de Lucena", *Ínsula*, 228-229, noviembre-diciembre 1965, 9.
- García Lorca, Francisco, *Ángel Ganivet. Su idea del hombre*, Buenos Aires, Losada, 1952.
- Ginsberg, Judith, *Ángel Ganivet*, Londres, Tamesis, 1985.
- Herrero, Javier, *Ángel Ganivet: un iluminado*, Madrid, Gredos, 1966.
- Hutman, Norma L., "El escultor de su alma. (La búsqueda de nuevas dimensiones teatrales)", *Papeles de Son Armadans*, 40, marzo 1966, 265-84.
- Román Salamero, Constantino, "Ángel Ganivet. El hombre y el escritor" en *Ángel Ganivet*, Valencia, Librería Serred, 1905.
- Shaw, Donald L., "Ganivet's *El escultor de su alma*: An Interpretation", *Orbis Litterarum*, 28, 1960.