

University at Albany, State University of New York

Scholars Archive

Languages, Literatures and Cultures Faculty
Scholarship

Languages, Literatures & Cultures

2013

Desafíos teatrales al mal metafísico: El hombre deshabitado de Rafael Alberti y La muerte de César Vallejo.

Ilka Kressner

University at Albany, State University of New York, ikressner@albany.edu

Follow this and additional works at: https://scholarsarchive.library.albany.edu/cas_llc_scholar



Part of the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Kressner, Ilka, "Desafíos teatrales al mal metafísico: El hombre deshabitado de Rafael Alberti y La muerte de César Vallejo." (2013). *Languages, Literatures and Cultures Faculty Scholarship*. 18.

https://scholarsarchive.library.albany.edu/cas_llc_scholar/18

This Book Chapter is brought to you for free and open access by the Languages, Literatures & Cultures at Scholars Archive. It has been accepted for inclusion in Languages, Literatures and Cultures Faculty Scholarship by an authorized administrator of Scholars Archive. For more information, please contact scholarsarchive@albany.edu.

DESAFÍOS TEATRALES AL MAL METAFÍSICO: *EL HOMBRE DESHABITADO* DE RAFAEL ALBERTI Y *LA MUERTE* DE CÉSAR VALLEJO

Ilka Kressner
University at Albany (SUNY)

“Murió mi eternidad y estoy velándola.”
César Vallejo (“La violencia de las horas,” *Poesía completa* 223)

Una de las características en común de las vanguardias históricas ha sido su rechazo del racionalismo occidental, en específico del postulado de la primacía del pensar humano, intocado de las realidades y los fenómenos exteriores. Tal concepción del ser y del mundo basada en la actividad intelectual fue cuestionada desde distintos ángulos y géneros literarios. Pensemos, entre otros, en las *nivolas* unamunianas que se erigen sobre dudas epistemológicas, en filmes ultraístas con enfoques en las ambigüedades de la percepción humana, en las hiper-realidades yuxtapuestas de pinturas expresionistas o en poemas creacionistas y de la generación del ‘27 que experimentan con fusiones entre lo humano y lo no-humano. El género dramático también ha sido un campo fértil de críticas a una filosofía “cuya base es la omnipotencia e independencia de la razón humana,” según la definición de “racionalismo” del *Diccionario de la Real Academia Española*.

El teatro es particularmente apropiado para cuestionar ese ideal racionalista y rebatir la fe en unos conocimientos subjetivos innatos: Enfoca como pocos otros géneros en el enraizamiento humano en el mundo, ya que plantea un *chronotopos* delimitado y compartido y se basa en la interacción verbal. Como anota Martín Heidegger en el ensayo “El concepto del tiempo:” “Es sobre todo en el hablar, que el ser humano afirma su ser-en-el-mundo como ser humano. En el hablar con otro se encuentra la auto-interpretación del presente” (*Der Begriff der Zeit* 113, trad. mía).¹ Tal ser en el mundo no es independiente de otros seres. En vez de idealizar o de servirse de métodos deductivos para cerciorarse de su realidad, necesita participar en un “aquí y ahora” para interpretarla.

A continuación propongo estudiar críticas del racionalismo, entendido como uno de los grandes mitos metafísicos, en dos obras teatrales de los años 30 del siglo pasado: *El hombre deshabitado* (1930, estrenado en el 1931) del español Rafael Alberti y *La muerte* (1930-34, sin estrenar) del peruano César

Vallejo. Conocidos ambos autores sobre todo por sus poesías, tanto Alberti como Vallejo han dejado extensas obras dramáticas, que demuestran su elaboración de lenguajes escénicos nuevos con el fin de comunicar incertidumbres semejantes de los años anteriores a la guerra civil española. En cuanto a las trayectorias artísticas de los autores, las dos obras por discutir se sitúan en puntos intermedios – siguen a las publicaciones tempranas de índole vanguardista de los años 20 y preceden los textos de compromiso social y de orientación comunista de los 30.² Ambos dramas presentan a protagonistas que luchan con el legado metafísico. Son antihéroes quienes se ven confrontados con realidades cambiantes e incongruentes con sus cosmovisiones e ideales. Los suyos son mundos radicalmente mundanos.

El hombre deshabitado (auto en un prólogo, un acto y un epílogo) de Alberti es una alegoría post-racionalista de la rebelión del hombre moderno en contra de su dios. Descrito por su autor como “una especie de auto sacramental, claro que sin sacramento” (*La arboleda perdida* 309), se enfoca en el topos del coloquio de un hombre con su dios. En el prólogo del drama, emerge el protagonista del pozo de una alcantarilla en un espacio lleno de “hierros retorcidos... valles... de latones mohosos...’ y de madera destrozada...” (*Teatro I* 187). Sus primeras palabras son: “¡Sombras, sombras, sombras por todas partes!.. O tinieblas inundadas de carbones, cales, tubos fríos, tablas rotas” (187-88). Nos encontramos con un hablante resignado en un espacio de desolación similar a los paisajes poéticos de *Sobre los ángeles* o *Sermones y moradas*.³ Sin embargo, a diferencia de éstos, el presente espacio está marcado por desechos de la industrialización masiva del comienzo del siglo XX.⁴ Aparece luego el dios en forma de un Vigilante nocturno. Como si este dios hubiera leído el poema casi homónimo de Alberti, “El cuerpo deshabitado” (*Sobre los ángeles*), en donde el yo lírico lamenta la falta de interioridad humana, se decide a poner remedio a la carencia de este hombre que se parece a un “traje hueco” (188).⁵ Primero, le da un alma, luego le hace despertar los cinco sentidos, que le van acompañando como figuras alegóricas. Por si eso fuera poco, le crea una mujer y finalmente le da a esa pareja el paraíso terrenal.

La segunda parte de la obra, el acto, presenta la breve vida paradisíaca de los dos, seguida por la caída del hombre. Mientras que en muchos autos sacramentales tradicionales, el hombre es acompañado por la figura alegórica de la Razón, ésa falta en la versión de Alberti (Popkin 56). Sin embargo, aparece la Tentación personificada. Esa mujer seduce al hombre y le instiga a matar a su esposa. El hombre obedece, conciente ya de su crimen inminente pero sin fuerza para impedirlo. Mata a su mujer. Pero el Vigilante nocturno la hace reaparecer en escena para matarle también al hombre.

El epílogo presenta el coloquio final del protagonista y su creador. Ahora, el hombre, caído, vuelto asesino y muerto, maldice a su creador. “¡Eres un criminal! [...]. Eres injusto...” (224, 228). El dios, a su vez se demoniza y con-

cluye, muy orgulloso, que “mis juicios son un abismo profundo” (229). En esa inversión del génesis bíblico, dios es malo (Sheklin Davis 315). El hombre es primero inocente, a continuación, es lúcido pero no tiene fuerza para evitar su perdición. A diferencia del Adán bíblico, el hombre deshabitado de Alberti carece de albedrío. Por consecuencia, no puede ser culpable (Popkin 55).⁶ Le había pedido repetidas veces a su dios de explicarle la razón de su ser y el significado de su vida, pero nunca recibió respuesta. Ese hombre hueco es un ser provisto de toda consolación metafísica o racionalista.⁷ Pero al final del texto, por lo menos, se concibe como tal. Su única arma es la palabra, con la cual acusa a su creador de haberle utilizado como juguete. A pesar de que la obra termina con el ocaso de lo humano, con el hombre desapareciendo por la boca de la alcantarilla, sus palabras sí persisten, si se considera el valor performativo del hablar en frases como la siguiente: “fui derrotado porque quisiste... te maldigo [...]. Arderé odiándote... te aborreceré siempre” (226, 228). En los escombros de esa vida humana ejemplar fracasada perdura la denuncia verbal: no es casual que la última palabra del protagonista sea “siempre.” El yo se afirma por su odio a su dios malo – su “siempre” repercute después de su descenso al submundo.⁸

“La palabra,” escribe Heidegger en su manuscrito *Besinnung* (Reflexión), “es la voz de la lucha..., que nace del acontecimiento... [es] ajustada al precipicio del ser... La reflexión [Besinnung] tiene que superar la ‘metafísica’” (trad. mía 23).⁹ Esa propuesta podría servir de descripción del *Hombre deshabitado*, cuya palabra nace de choques existenciales (y post-existenciales) radicales y sirve de herramienta de auto-concienciación. En ese sentido, la obra se puede interpretar como camino o proceso de la adquisición de la propia voz por parte del hombre, dentro del mundo post-racionalista.¹⁰ Es en [su] decir, que afirma su ser.¹¹

La muerte (tragedia en un acto) de César Vallejo presenta un drama de salvación fallida.¹² Osip, un antiguo príncipe ruso en la nueva Unión Soviética se encuentra en un monasterio católico. Es un ser que sufre del mal metafísico. Él mismo se describe como hombre doblemente muerto: “Soy menos que un cadáver: [soy] el cadáver de un cadáver” (189).¹³ Como en otras instancias de la escritura vallejana, la iglesia es presentada como institución impotente, que funciona a base de meros rituales.¹⁴ Los curas se disputan, mientras que Osip se emborracha y delira sobre posibles formas de la lápida de su futura tumba (174). El único remedio discutido por los curas para liberarlo de su “decadencia moral e intelectual” (172) es de ir “al koljós!... ¡Alegre, movedido y armonioso es el mundo de la materia!” (195). Pero el protagonista no sigue la sugerencia (¿o slogan?) de sus padres espirituales y termina maldiciendo la vieja religión y la nueva ideología.

Si ya la obra poética anterior de Vallejo ha sido caracterizada de “dialógica” (Merino en *Poesía completa* 47) que, por su heterogeneidad enunciativa cuestiona “el idealismo positivista” (13), esa práctica es aún intensificada en

el drama bajo consideración. Según Francisco José López Alfonso, en la lírica, “la autonomía del hablante es una ilusión” (58). Lo es también en *La muerte*, en donde Osip se parece a un mero fante sin interioridad, un hombre “huevo” similar al de Alberti, cuyo lenguaje, vuelto humo, ya no es capaz de representar el mundo.¹⁵ Esa percepción de vacío metafísico llega a su clímax absurdo y patológico, cuando Osip literalmente se come su camisa. Un cura explica que “pareciera que el nepman de enfrente... le hubiese dado en cambio algunas gotas de vodka. ¡Una camisa casi nueva! ¡Se ha quedado en camiseta!” (167). El intento desesperado y a la vez grotesco de llenar el vacío interior con un objeto de la vida diaria le deja a Osip aún más provisto de amparo vital.

La muerte de Dios en *La muerte*, similar al descubrimiento de su maldad en el drama de Alberti, es un hecho doloroso, “pero [debe] ser asumido. La conclusión: una nueva realidad” (López Alfonso 56). Vallejo presenta esa realidad a través de descripciones del dolor corpóreo, subrayando el potencial comunicativo del lamento más allá del lenguaje abstracto. Emitir o escuchar un grito o describir el dolor físico puede llevar a la solidaridad (Vallejo desarrollará ese argumento en su poesía de compromiso¹⁶). Según William Rowe, la queja “penetra en el cuerpo del otro... Por eso el dolor es inseparable de la entrada del mundo en la persona” (47). En el drama de Vallejo, la tensión entre el dolor y la falta de justificación no se resuelve. Pero por lo menos, el hablar del dolor hace posible cierta, aún frágil, comunicación con el otro.

El cuerpo humano es un mediador concreto del mundo circundante y un medio para auto-cerciorarse por parte del hablante (Merino en Vallejo, *Poesía completa* 53, Franco 115). En el momento de angustia existencial extrema, Osip se da cuenta que ha “perdido toda sensibilidad. Nado en el vacío” (178). Se salva cuando toca la mano de uno de los curas (178). Esa experiencia táctil le enseña que una existencia sin cuerpo sería aún más horrenda que su vida sin interioridad.¹⁷ El cuerpo es productivo e interactivo, se presenta como caja de resonancia de los quejidos y de las palabras articuladas.¹⁸ Ya que las ondas sonoras no pueden existir sin un cuerpo para reflejarlas, “contar equivale a vivir” (López Alfonso 82). O, para volver a Heidegger, ‘hablar es actuar. Según Emmanuel Lévinas, fue Heidegger quien remitió la palabra “ser” a sus orígenes verbales: “Solemos hablar de la palabra ser, como si fuera un sustantivo, aunque es el verbo por antonomasia... Con Heidegger, se revivió la “verbalidad” de la palabra, eso lo que es acontecimiento, “suceso”/“del ser” (163, trad. mía).¹⁹ Así, tanto en *La muerte* como en el *El hombre deshabitado*, hablar se vuelve una actividad vital del presente y potencialidad futura en el mundo.²⁰ A pesar de sus fracasos en mundos adversos, los hombres solitarios de ambos dramas se desarrollan: aprenden a rechazar el mito de la razón absoluta y las explicaciones humanas de lo sobrehumano para poder adaptarse a la “existencia elástica, ágil e infinita” (Vallejo, “Notas sobre una nueva estética teatral,” *Teatro completo I* 509) en y más allá de la escena. El proce-

so de desmistificación de lo metafísico, la pérdida de la soberanía del yo y la apercepción de la inestabilidad del lenguaje llevan a ambos protagonistas a los dados inminentes, el toque, el habla, la maldición y el grito.

En su *Temporada en el infierno* Arthur Rimbaud afirmó que “es falso decir ‘yo pienso.’ Habría que decir: Alguien me piensa” (*Œuvres complètes* 249, trad. mía).²¹ Los protagonistas de ambas obras teatrales, analizadas en el presente trabajo, cuyo vivir en el infierno no se limita a una sola temporada, experimentan tal pérdida de la independencia de su pensar. Para salvarse, siempre por momentos, enfocan en un elemento sintáctico de la cita de Rimbaud a primera lectura secundario, la simple advertencia “habría que decir.” El decir, sea un maldecir rebelde como en *El hombre deshabitado* o una enunciación a partir del dolor físico como en *La muerte* es su remedio para poder reflexionar y por ende existir.²²

NOTAS

¹ “Im Sprechen spielt sich vorwiegend das In-der-Welt-Sein des Menschen ab. Im Miteinandersprechen... liegt jeweils die Selbstauslegung der Gegenwart.”

² Alberti escribe *El hombre deshabitado* después de publicar *Marinero en tierra* (1925), *Cal y canto* (1927) y *Sobre los ángeles* (1928) y antes de trabajar en *El poeta en la calle* (1936). Vallejo publica *Los heraldos negros* (1919) y *Trilce* (1922) antes de dedicarse a escribir *La muerte*, y trabajará en textos de compromiso como *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz* después (ambos publicación póstuma, 1939).

³ El mismo Alberti describe el enfoque de su obra como “dentro de la misma electrizada atmósfera de los ángeles, iniciando una vez a una más, que rompía totalmente con las anteriores, aunque también producto del mismo desconcierto y anarquía de aquel período mío” (*La arboleda perdida* 279).

⁴ Comenta Louise B. Popkin, en *The Theatre of Rafael Alberti*, que “the diver that emerges into this bleak setting is subject to the arbitrary dictates of a Machine Age deity” (59).

⁵ El poema “El cuerpo deshabitado” empieza de manera siguiente: “Yo te arrojé de mi cuerpo / quedé mi cuerpo vacío, negro saco / mi cuerpo se fue... / anduvo sin nadie...” (*Poesía I* 505). También invoca a un dios de los inframundos: “¿Qué voz difunta los manda?” (506).

⁶ Concuerdo con Fernando de Diego, según quien, “Alberti ha subvertido el sentido del auto sacramental clásico para utilizarlo como arma subversiva contra la iglesia y su ideología” (*El teatro de Alberti* 27). Añadiría yo que además de subvertir el sentido de un género literario, la obra puede ser interpretada como ejemplo de un género híbrido, resultado de una tradición renovada, en donde se combinan elementos tradicionales (indole didáctica, estructura tripartita, presentación alegórica del desarrollo espiritual del protagonista) y vanguardistas (lenguaje poético, rupturas lógicas, yuxtaposiciones de lo abstracto y lo concreto) (Popkin 58-59). Entre los blancos atacados en el drama, el primero es sin lugar a duda la ideología católica (de Diego 29), seguido por la política represiva durante la dictadura de Primo de Rivera y la general percepción de la deshumanización del ser humano en la edad de las máquinas.

⁷ Louise B. Popkin subraya la ambigüedad del término “deshabitado” en español: “*El hombre deshabitado* is no longer simply a hollow creature; he is a creature dispossessed as well, deprived of his illusions and stripped of his hopes” (57).

⁸ Ese “siempre” como elemento de perpetuación de la conciencia después de la caída recuerda un verso de “Castigos” de *Sobre los ángeles*: “Siempre hay un último posterior a la caída” (*Poesía I* 569).

⁹ “Das Wort ist die Stimme des Kampfes... angestimmt aus dem Ereignis... abgestimmt auf den Abgrund des Seyns [sic]... Die Besinnung muss die ‘Metaphysik’ überwinden.” La palabra “reflexión” traduce la alemana “Besinnung” solamente en parte, ya que la original, que contiene un juego de palabras con “Sinn” (“sentido”) apunta a una actividad mental de “dar sentido” (similar al “to make sense” inglés) y no sólo a una propiedad del espíritu humano.

¹⁰ Para Eladio Mateos, los poemas de *Sermones y moradas* se difieren de los de *Sobre los ángeles* por ser “ya no instante[s], sino proceso[s]” (*Poesía I* 788). También

El hombre deshabitado, a diferencia de varios dramas anteriores de Alberti, como *La pájara pinta* (1926), *El colorín colorado* (1926) y *Santa Casilda* (1930), se puede describir más como proceso y menos como instante.

¹¹ Según Heidegger, “la filosofía dice el Ser... En el decir, es el Ser mismo” / “Die Philosophie sagt das Seyn... deshalb [ist sie] im Sagen das Seyn selbst” (*Besinnung*, trad. mía 51).

¹² Inicialmente, el texto había formado parte de la obra más extensa *Entre las dos orillas corre el río*, antes de que Vallejo lo extrajo y lo presentó como drama corto (Silva-Santiskban en Vallejo, *Teatro completo I* xvii). Escrito en francés, fue traducido póstumamente por Renato Sandoval Bacigalupo (Vallejo, *Teatro completo I* 161).

¹³ Esa descripción de los muertos-vivos es un topos frecuente en la poesía de Vallejo, véase por ejemplo el poema “LXXV” de *Trilce*, en donde el yo lírico afirma que: “Estáis muertos.// Qué extraña manera de estarse muertos” (*Poesía completa* 213) o el poema sin título de *Poemas póstumos* que empieza con el verso casi heideggeriano “En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte” (439).

¹⁴ Para un análisis del substrato religioso, de las modificaciones de parábolas bíblicas y de las críticas al dogma católico en Vallejo véase, entre otros, “La concepción religiosa de Vallejo” de Gustavo Gutiérrez y “Symbolique chrétienne dans *Poemas humanos* et *España, aparta de mí este cáliz*” de Jean Vayssièrre.

¹⁵ También en “The Hollow Men” (1925) de T.S. Eliot se elabora la metáfora de hombres-cáscaras que carecen de interioridad y por ende de voz propia. Eliot utiliza una imagería similar a la de Alberti y Vallejo.

¹⁶ Entre los ejemplos más significativos y minuciosamente analizados por Antonio Cornejo Polar en *Escribir en el aire* se encuentra el poema “III” de *España, aparta de mí este cáliz* sobre el teniente Pedro Rojas, que murió en la batalla durante la guerra civil española, pero cuyo cadáver “estaba lleno de mundo” por razón de la solidaridad de los combatientes (236).

¹⁷ Vallejo desarrolla eso en el poema “Traspié entre dos estrellas”: “¡Hay gentes tan desgraciadas, que ni siquiera / tienen cuerpo...!” (*Poesía completa* 373).

¹⁸ De modo similar, subraya Antonio Merino en cuanto a la poesía póstuma de Vallejo que, “el cuerpo es el lugar de la consciencia materialista: desde él, y desde la experiencia del sufrimiento, el ser humano se reconoce como material” (Merino en Vallejo, *Poesía completa* 48).

¹⁹ “Man spricht üblicherweise vom Wort Sein (*être*), als wäre es ein Substantiv, obwohl es das Verb schlechthin ist... Mit Heidegger ist die “Verbalität” des Wortes Sein wiedererweckt worden, das, was in ihm Ereignis, was in ihm das “Geschehen” des Seins ist” (163).

²⁰ Según Daniela Vallega-Neu el lenguaje en Heidegger se define como acto y potencialidad: “language, in the wider sense in which he exposes it in “The Origin of the Work of Art,” [is] not only a spoken or written language, but [] an outstanding articulation of the *be-ing* which occurs in any originary mode of sheltering” (106).

²¹ “C’est faux de dire: Je pense: on devrait dire[:] on me pense” (249).

²² Para Jean-François, gracias por las sugerencias y discusiones.

OBRAS CITADAS

- ALBERTI, Rafael. *Teatro I*. Ed. Eladio Mateos. Madrid: Seix Barral, 2003.
- . *Poesía I*. Ed. Jaime Siles. Madrid: Seix Barral, 2003.
- . *La arboleda perdida*. Buenos Aires: Fabril, 1959.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.
- DIEGO, Fernando, de. *El teatro de Alberti*. Madrid: Fundamentos, 1988.
- FRANCO, Jean. "The Body as Text: Nature and Culture in the Poetics of César Vallejo." *Homenaje a Andrés Bello*. Ed. Jaime Alazraki, Roland Grass y Russel O. Salmon. Clear Creek: American Hispanist, 1976. 115-127.
- GAGEN, Derek. "'Invitación al aire': The Imagery of Ascent in Alberti's *Sobre los ángeles*." *The Modern Language Review* 83.4 (1988): 867-881.
- GUTIÉRREZ, Gustavo. "La concepción religiosa de Vallejo." *Vallejo. El acto y la palabra*. Ed. Gustavo Gutiérrez y William Rowe. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República, 2010. 91-108.
- HEIDEGGER, Martin. *Besinnung. Gesamtausgabe*. Tomo 66. Frankfurt a.M.: Klostermann, 1976.
- . *Der Begriff der Zeit. Gesamtausgabe*. Tomo 64. Frankfurt a.M.: Klostermann, 1976.
- LÉVINAS, Emmanuel. "Bewunderung und Enttäuschung." *Antwort. Martin Heidegger im Gespräch*. Ed. Günther Neske y Emil Kettering. Tübingen: Neske, 1988. 163-168.
- LÓPEZ ALFONSO, Francisco José. *César Vallejo. Las trazas del narrador. Cuadernos de Filología*. XI. Valencia: Universitat de València, 1995.
- McMULLAN, Terence. "Fallen Angels: Arthur Rimbaud and Rafael Alberti's *Sobre los ángeles*." *Revista canadiense de estudios hispánicos*. 24.1 (1999): 5-23.
- POPKIN, Louise, B. *The Theatre of Rafael Alberti*. London: Tamesis, 1976.
- "Racionalismo." *Diccionario de la Real Academia*. 9 de junio de 2012. Web.
- RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*. París: Gallimard, 1972.
- ROWE, William. "El dolor como forma de expresión." *Vallejo. El acto y la palabra*. Ed. Gustavo Gutiérrez y William Rowe. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República, 2010. 41-60.
- SHEKLIN DAVIS, Bárbara. "El teatro surrealista español." *Revista Hispánica Moderna*. 33.3/4 (1967): 309-329.
- VALLEGA-NEU, Daniela. *Heidegger's Contributions to Philosophy. An Introduction*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.
- VALLEJO, César. *Poesía completa*. Ed. Antonio Merino. Madrid: Akal, 2005.
- . *Teatro completo I*. Intro. Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991.
- VAYSSIÈRE, Jean. "Symbolique chrétienne dans *Poemas humanos* et *España, apartada de mí este cáliz*." *Les poètes latino-américains devant la guerre civile espagnole (Nicolás Guillén, Pablo Neruda et César Vallejo)*. Eds. Olver Gilberto de León, Daniel Pageaux, Maryse Vich-Campo y Thomas Olin. París: L'Harmattan, 1986. 112-127.