

ANASTAS, O EL ORIGEN DE LA CONSTITUCIÓN, DE JUAN BENET. REFLEXIONES ESCÉNICAS SOBRE EL PODER

MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

1. EL DRAMA DEL PODER

Desde el inicio del teatro, el poder ha sido objeto de escenificaciones dramáticas. De hecho la primera de las tragedias griegas conservada, *Los Persas*, pone sobre la escena los desastres que derivan del abuso del poder. Jerjes es castigado con la derrota de Salamina, porque cae en *hybris* y, siendo humano, pretende rectificar la obra de los dioses en la disposición del Helesponto para que su ejército pueda pasar de Asia a Europa a pie enjuto, mediante un puente de “barcos atados con cables de lino”. El hijo del gran Darío está ebrio de poder ante la grandeza de su ejército y la abundancia de sus riquezas; quiere someter a los griegos, fiándolo todo a la fuerza del “ejército real destructor de ciudades”, sin tener en cuenta la justicia o a la bondad de sus acciones. Los dioses se irritan por el orgullo del rey que ha traspasado los límites del poder humano, y quiere actuar como los dioses, y, por ello, lo castigan con una terrible derrota.

Ocho años después de la batalla, Esquilo, que había asistido a la misma y había participado del gran triunfo de los griegos, escribe el drama *Los persas*, y, situándose después de la batalla, tiene el gran acierto dramático de adoptar el punto de vista de los vencidos, que siempre es más patético que el de los vencedores.

Los persas no escenifica la batalla, sino el regreso de Jerjes derrotado a su patria. El texto se inicia con la presentación de los

temores y lamentos de la reina madre, angustiada por la falta de noticias y la tardanza de su hijo: un mensajero se adelanta con la noticia de la derrota y luego se presenta en escena el rey, “con vestimenta real andrajosa”, en un carro, con un “escaso séquito cubierto de harapos”, como viva imagen de la derrota: el orgulloso rey ha sido humillado hasta límites increíbles, y el que suscitaba la admiración por su ropas reales y por su poder, suscita lástima por sus andrajos, y los de su escaso séquito.

La derrota se visualiza sobre la escena, y nadie pone en duda, empezando por su madre, que el rey ha sido castigado por los dioses por haber intentado sobrepasar los límites del poder humano y por disponer arbitrariamente, más allá de lo prudente y de lo razonable, de la vida de sus súbditos, y por la ostentación de su poder: el rey de los persas ha hecho mal uso del mando y recibe un cruel castigo por parte de los dioses.

El escenario da forma dramática, con la palabra y con los signos no verbales del traje y de la actitud corporal, a un castigo tan intenso como la culpa que lo ha provocado: los espectadores oyen los lamentos de la reina, los del coro y del rey y ven su aspecto desastroso y andrajoso. Queda patente el mensaje de la obra y todos comprenden que el poder y su ejercicio tienen unos límites que diferencian al hombre de los dioses. La fuerza con que la escena da cuenta de esta idea es formidable y se hace patente visual y auditivamente la diferencia que debe existir entre el hombre y los dioses.

Otro claro ejemplo de perversión del hombre por el poder, y el consiguiente castigo, lo escenifica la historia de Tebas posterior a *Edipo rey*. La lucha por el poder de Eteocles y Polinice, los hijos de Edipo, conduce a los dos a la muerte; Creonte, hermano de Yocasta, accede al trono de Tebas, y hace un mal uso de su mando; desafía a los dioses y a la razón al excederse en sus competencias y pretender legislar sobre el derecho de los muertos a los ritos funerarios; manda que se honre el cadáver de Eteocles y prohíbe que se le hagan honores fúnebres a Polinice; Antígona desobedece la orden, porque, según argumenta, la ley de los dioses está por encima de las leyes que pueden dictar los hombres.

Creonte cae en *hybris*, y olvidando su condición humana y los límites del poder, cree que todo está bajo su autoridad, y condena a Antígona a ser enterrada viva. Es castigado con la muerte de su mujer, Eurídice, y la de su hijo Hemón, prometido de Antígona.

Tragedias sobre el tema del poder, el acceso al mando de manera violenta, y el ejercicio arbitrario, más allá de los límites humanos, se han representado en la historia del teatro, bajo formas culturales muy diversas, pero siempre con la idea de que el exceso deriva en desgracia. Si echamos una ojeada, sobre todo a los teatros nacionales, el inglés y el español, podemos comprobar que con frecuencia reflexionan en escena sobre las formas de poder y sus límites; el tema tiene muchos ángulos y comprende muchos aspectos y matices, pero solamente lo sugerimos, pues en nuestro análisis del texto de Benet nos basta aludir a su realidad histórico-literaria.

Benet plantea el tema en su obra *Anastas, o el origen de la Constitución* (1958), y trae al primer plano escénico la lucha por el poder, cuyo acceso parece que ha de ser sistemáticamente violento, y su ejercicio arbitrario, tanto en su versión de poder absoluto como de poder constitucional.

Comprobamos que la disposición textual y las formas de representación escénica de este tema comprometen a la trama, también las diferentes categorías dramáticas de personajes y cronotopo y a los signos no verbales de la representación. Todos los elementos verbales del drama son construidos en razón de unos efectos catárticos que se suscitan de forma inmediata, y a los que contribuye también el modo en que participan en el conjunto los signos no verbales de la escena. Puede verificarse esta tesis mediante un análisis de las unidades dramáticas, organizadas todas ellas hacia dos polos temáticos: la violencia del acceso al poder y la arbitrariedad de ejercicio.

2. LA OBRA: TEMA Y DISPOSICIÓN

Anastas, o el origen de la Constitución es, por tanto, una más entre las obras dramáticas que escenifican los desastres del poder, en varios de sus aspectos. Es un texto de poca extensión, en dos actos; fue escrita en el año de 1958 y publicada en 1971. Tuvo distintos avatares de edición y escenificación: fue presentada al certamen de teatro “Valle Inclán”; probablemente pasó a México e inspiró un espectáculo; fue puesta en escena con cierta profusión (hasta quince veces) en España, en México, en Portugal, y obtuvo buenas críticas (Benet, 2010; *Prólogo* de V. M. Foix, y *Nota a la presente edición*, de M. Carrera). Es probable que el éxito vaya en aumento, porque el teatro ha avanzado siguiendo algunas de las pautas que esta obra aplicó, y la fuerza del tema, tal como lo trata, es muy relevante.

Comenzando por su disposición, y hablando en términos pictóricos, *Anastas, o el origen de la Constitución*, no es una obra “figurativa”, como puede serlo *Los Persas*, *Antígona*, *Fuenteovejuna* o *Ricardo II*, es decir, una historia fantástica que refleje con verosimilitud abusos de poder que pueden pasar o estar en la realidad; es una reflexión dramatizada sobre un tema político que se da en todas las culturas y se repite casi de la misma manera en el tiempo: el de la transmisión del poder, y su ejercicio en una monarquía, absoluta o constitucional, que se concreta en los términos generales de un ejemplo, sacado de la secuencia interminable de la historia, que se cuenta como uno de tantos episodios. No es una fábula autónoma, con un planteamiento, un nudo y un desenlace, es decir, una historia única que empiece y acabe y sea vivida por unos personajes determinados. La fábula está deconstruida por exceso; lo que se dramatiza es un segmento de una secuencia, que repite una y otra vez el mismo tema; el conjunto de los cuadros es una tira que dibuja la historia del poder; cada segmento es el mandato de un rey, al que anteceden y siguen otros; mediante el foco del tiempo se representa uno de los cuadros y se dice que todos los demás son más o menos idénticos. La disposición de las diferentes escenas de la obra es muy original y la técnica que vamos a descubrir es muy moderna y muy eficaz para poner en evidencia el peso de algo tan nefasto para la sociedad como es el poder, inevitable e inalterable por los siglos de los siglos.

En el cuadro que se escenifica, que es el reinado de un rey llamado Anastas, ocurre lo mismo que ha ocurrido antes en otros cuadros y lo que ocurrirá después en los que sigan. No se ofrece una *tira cómica* que escarnezca a la monarquía, sino una tira trágica, con ribetes de comicidad y de escarnio, sobre la historia de la cadena del poder, pero no de todos sus eslabones, no de todos los reinados, ni siquiera un resumen que los comprenda a todos en sus generalidades, sino de uno sólo que se toma como modelo y remite a esa cadena repetida siempre igual, como las imágenes de una secuencia cinematográfica, con el correspondiente movimiento interno. En ningún caso encontramos el esquema progresivo de una historia autónoma, desde un comienzo hasta un desenlace que la cierre definitivamente, o que en su conclusión permita varias interpretaciones como historia literaria abierta semánticamente, pero finalizada en sus formas; tampoco encontramos unos personajes individuales que vivan una historia particular y la cierren, con su muerte, con su desaparición; no es una reflexión escenificada de un

caso cerrado, o juzgado, la obra es simplemente un ejemplo que puede elevarse a categoría general y que de hecho se repitió en el pasado y se repetirá en el futuro; es una historia que no cambiará en sus límites particulares y se repetirá una y otra vez de la misma manera. Se da la paradoja esta obra deja abierta la secuencia y cerrado el episodio.

Anastas, o el origen de la Constitución escenifica, es decir, sitúa en un espacio dramático, una secuencia temporal, y lo hace fijando un cuadro que repetido es la historia del poder político ejercido por reyes que se suceden en un reino no precisado. La técnica es la visión de un video, que se hace foto fija en una de tantas escenas idénticas.

La secuencia repite el mismo motivo, en cuadros que se suceden linealmente: proviene del pasado, ocurre en el presente y se proyecta hacia el futuro, según nos dice en algún momento el texto, sin límite en uno o en otro sentido; la representación es un caso particular tomado de una secuencia reiterativa, como hace el *arte mercancía* de las *32 latas de sopa Campbell*, o el *Díptico de Marilyn*, de Andy Warhol (ambos del año 1962, poco posteriores a la fecha de escritura de *Anastas*).

En la pintura, como arte espacial, las 32 latas de la sopa están todas en el cuadro, cada una en su propio recuadro, y lo mismo las imágenes de Marilyn, con orientación a derecha, a izquierda, horizontal y vertical; en *Anastas*, la secuencia es lineal, como corresponde al arte literario, y el texto fija sólo un cuadro, que remite, mediante la palabra, a los que han sido antes y serán después, sin precisar el número. No puede buscarse otro paralelismo entre un arte espacial, la pintura, y un arte temporal, la literatura. No es imposible, pero resultaría un sin sentido (yo no lo he visto nunca, ni siquiera en literatura infantil que se presta más a una disposición de este tipo) que se repitiera una escenificación del reinado de Stratos, o que se volviera atrás para poner el de Phocas, iguales en todo al de *Anastas*, cambiando sólo el nombre del rey.

Anastas, o el origen de la Constitución presenta un motivo repetido una y otra vez en el mismo marco general; el poder político se sucede en una serie de cuadros con el mismo motivo, el mismo comienzo y el mismo desenlace; cada cuadro es un segmento del tiempo de una cadena iniciada y cerrada siempre de la misma manera y con eslabones siempre iguales. Como en los cuadros de Warhol el marco, que aquí no es un cuadrado, sino una tira, acoge un número de cuadros que repiten el mismo motivo, con los mismos sujetos, y las mismas funciones.

El mensaje al que Benet da forma escénica no se refiere solamente al reinado de Anastas, un rey que por casualidad ha resultado nefasto, se refiere a todos los reyes que ha habido y que habrá, todos nefastos, de la misma manera que la figura de la lata de sopa no está aislada para adquirir un sentido en sí misma, o para abrumar al espectador con su multiplicidad en el cuadro, sino como expresión de un objeto que se ha convertido en un mito, sólo porque se repite incansablemente. *Anastas* nos transmite la desconfianza absoluta en el poder, en toda la secuencia histórica, tomando como ejemplo una de las veces en las que se individualiza. El poder, tal como se ejerce una y otra vez, es rechazable en su totalidad (en la tira general), porque es rechazable en uno de sus cuadros que es igual a todos los demás; no hubo nunca variaciones, ni rectificaciones, ni se ha sometido a la esperanza o ha admitido alguna crítica: si uno de los cuadros suscita rechazo, todos los demás lo suscitarán también. La representación escénica así ofrecida parece adquirir el vértigo de un tobogán, o del abismo.

Dejamos la forma y, centrándonos en el tema, planteamos inicialmente una pregunta: ¿qué sentido tiene repetir el mismo motivo, cuando la escenificación de uno sólo adquiere valor de prototipo y de ejemplo? *Los Persas* escenifica una historia concreta, la del rey Jerjes, pero adquiere valor general, dadas las mismas circunstancias. Sin embargo, las latas de sopa, la figura de Marilyn e incluso los billetes de dos dólares (anverso y reverso) están repetidos *ad nauseam* en la realidad empírica y cultural de siempre, particularmente en nuestro tiempo, con tantas posibilidades técnicas. ¿Pueden considerarse noticia? o, al menos, ¿admiten un enfoque desde ángulos variados que renueve el interés que suscitaron en sus primeras apariciones, o pueden ofrecerse en una forma original, de contraste, de suma que añada información sobre aspectos novedosos, de rechazo expreso, o de adhesión entusiasta a la multiplicidad que hace perder las perspectivas individuales? ¿No es suficiente una lata, o una figura de Marilyn? ¿No basta un ejemplo individualizado, el de Anastas, para comunicar el mensaje de que el poder es rechazable en su acceso y en su ejercicio? Una de las latas, una figura, sin duda tiene toda la información, y no les añade nada la reiteración, a no ser el dinamismo semiótico que acumulan y que incita al receptor de ese mensaje a revisar el cuadro general en busca de diferencias que justifiquen la repetición.

Warhol toma sus temas de los circuitos de información que repiten una y otra vez los anuncios, las imágenes, en el periódico, en la televisión, en los medios, en general, para los cuales la originalidad es quizá un valor artístico, frente a la repetición que es un valor comercial. El público ha incorporado esos temas a su memoria, como un mito, con un valor representativo de algo que está en la sociedad y ha dejado de impresionar al observador, pero no se desgasta mediante el plus de la reiteración. Los objetos repetidos no conmueven como una obra maestra del arte pictórico, pero quizá se reconocen como testimonio de un arte de crítica y reflexión, que renuncia a los valores estéticos.

Las especiales condiciones de marketing que promocionaron el arte de Warhol, y en general el arte de la pintura testimonio o mercancía, no concurren ni mucho menos en la promoción de las obras dramáticas, que tienen otro modo de irrumpir en la cultura como objetos singulares y únicos: un drama escrito o representado no es irrepetible en su materialidad escénica, porque puede representarse o leerse de muchas maneras, aunque es irrepetible en su texto artístico; el drama puede repetir del tema con variantes, no de la misma manera, pues el proceso de comunicación escénica no lo permite, al menos no lo permite sin cambiar de público. El proceso semiótico del teatro tiene un estatus particular: una representación escénica se repite ante públicos distintos, o diferentes escenificaciones de la misma obra se repiten ante el mismo público, pero no la misma escenificación ante el mismo público; aunque el espectador puede adaptarse como quiera, simplemente no es habitual.

El tema de *Anastas, o el origen de la Constitución*, ha sido tratado una y otra vez en la historia del teatro y de la cultura: sobre el poder ha debatido la filosofía, la sociología, la ciencia política, la antropología, etc. *Los persas*, pero también *Las Leyes*, de Platón, *La Política*, de Aristóteles, y tantos tratados que hasta hoy se suceden en el tiempo y que vuelven una y otra vez a revisar concepciones del poder ya teóricas, ya pragmáticas; se ha estudiado teóricamente como tema y se ha visto pragmáticamente como problema en la necesidad, la legalidad, la conveniencia de organizar jerárquicamente la sociedad mediante un poder basado en principios de transcendencia, de violencia, de códigos, etc., y siempre con una orientación teleológica, siempre con la finalidad de organizar la convivencia para un ser intrínsecamente social, además de racional, que es el hombre.

Las teorías han caminado por su campo de abstracción; las prácticas de poder han suscitado el desencanto y el rechazo en la cotidianidad de la vida, y la situación es tan frecuente y está tan incorporada al sentir colectivo que no hace falta repetir el planteamiento; desde la jerga periodística, e incluso de la semiótica, es noticia pasada y ha perdido fuerza; el tema del poder sigue siendo actual, pero se ha repetido tanto que produce rechazo y un cansancio infinito, con frecuencia la gente pasa del tema. Y con este panorama de comunicación, ¿puede reiterarse como tema dramático, en la singularidad de un caso y en la totalidad de una tira histórica?

Benet, siguiendo una soberbia intuición, ha sacado el tema de la opinión social generalizada y de la memoria colectiva; quizá no tanto en el año 1958, cuando escribe la obra, como hoy, cuando las encuestas y las estadísticas cuantifican y jerarquizan los temas, y sabemos que los políticos constituyen el segundo o tercero de los problemas de la sociedad; con todo, el tema del poder y su justificación es actual. A pesar del cansancio que produce tanta reiteración, el hombre no ve el modo de quitárselo de encima, no porque sea interesante en sí mismo, sino porque afecta a la vida de todos; cuando reflexiona sobre tal tema, sigue ahí, como el dinosaurio. Ahí está y vuelve a suscitar interés, no es tema pasado, como el debate sobre el sexo de los ángeles, o el problema radical de a quién echamos de la barca, al amado o al amante. El tema del poder político nos asedia como el tábano a la ninfa Ío, aunque no sepamos quién es la Hera que lo organiza. El mensaje dramático del poder es éste: la inexorabilidad pegajosa del poder.

Para presentar el poder político en el tiempo y mostrarlo como un mal que se repite con todos los que lo ostentan y para confirmar lo que se sabe hasta la saciedad, Benet lo hace emerger con un nuevo enfoque y lo expresa de una forma nueva que, curiosamente, coincide en su enfoque con formas actuales del arte. La técnica de representación del poder es la que luego seguirá Warhol en sus cuadros, la de repetir la imagen idéntica de la lata de sopa, o la imagen deteriorada, no tanto en la parte izquierda del díptico de Marilyn, como en la parte derecha, donde, perdido el color, las líneas se diluyen en blanco y negro. Son variantes de la presentación de una imagen múltiple, de una imagen testimonio, que nos despierta la conciencia de su repetición cansina.

Benet ha diseñado un cuadro de marco alargado, desequilibrado en su horizontalidad, una *tira trágica* en la que a la izquierda, se

divisan recuadros más o menos difusos que repiten el motivo del arrebato del poder mediante el asesinato y que lo reconoce, no porque el cuadro se repita ante nuestros ojos una y otra vez, sino porque lo dice: la figura no se repite en el texto literario, sino que es la palabra con su capacidad denotativa, la que señala el cambio; cualquier rey dice a su antecesor cómo yo te lo arrebate a ti, y tú se lo arrebataste a Mornau, y Mornau a Gael, y Gael, hijo de Fox, a Fox, su padre, y Fox a Cassat, y Cassat, el rubio, a Guimpera, y Guimpera... quién sabe a quién asesinaría... Es una mirada al pasado para verificar que siempre fue igual, hasta llegar al presente escénico que ofrece la imagen nítida de uno de los reinados, el de Anastas, hasta desembocar en el de Stratos, al que seguirá otro y otro...

A causa de la tradición o porque en sí mismo el poder es así, la imagen que lo representa está ópticamente deteriorada en todos sus signos humanos y de ambiente: un rey cansado, andrajoso, sediento, sin autoridad; un manto de una colcha vieja y una corona de oropel, etc; un salón de trono sucio y asediado de mosquitos; un camarero que no obedece, ni apenas habla; unos ministros que no gobiernan y se entretienen en preparar su asalto al poder. Como en los antiguos *Biblos* en rollos, o los cuadros chinos enrollados, la parte izquierda contiene mucha información oculta, la parte central desenrollada deja un cuadro a la vista, y la parte derecha oculta, también enrollada, el resto de la información. Lo que se ve en *Anastas* es un motivo igual a otros muchos que oculta el rollo a uno y otro lado.

El tema, a pesar de su reiteración, cobra actualidad y se ilumina con luz nueva. Lo que nos parece más decisivo es que la argumentación no hay que centrarla en el emisor y limitarla a lo que éste ha querido decir, sino que parece orientada al espectador y lo que puede interpretar con los signos que se le ofrecen en pantalla: hay que saber leerlos e interpretarlos en su conjunto para acceder al mensaje, y ofrecen cierta dificultad porque no son los mismos que suele utilizar el teatro en sus tradicionales puestas en escena. El texto no cuenta una historia individual, cerrada, con anécdota completa y desenlace definitivo, cuyo sentido está organizado en la disposición interior orientada al desenlace, sino que es un cuadro sacado de una serie, cuyos signos deben ser subordinados al conjunto y se contrastan pragmáticamente con el acceso y al uso del poder, en el pasado, en el presente y en el futuro, pues parece que no cambia, ni en esperanza.

En *Anastas, o el origen de la Constitución*, el tema cobra su valor dramático desde el punto de vista del receptor del mensaje, que

debe interpretarlo no como un caso concreto, sino en el conjunto de la tira que lo repite en una secuencia temporal interminable. El poder no es ejemplificado en un caso concreto de degeneración, o en un rey determinado que lo hace mal, sino en su manifestación histórica, una y otra vez igual, siempre rechazable en sus modos de acceso, en su ejercicio, en los sujetos que lo asumen, en su inutilidad. Toda la secuencia es perversa, no se trata de un caso aislado. De la misma manera que las latas de Campbell son todas iguales, y la Marilyn de cada recuadro es la misma, con sus virtudes y sus defectos visuales, tal como los medios nos los han mostrado incansablemente una y otra vez, todo camina hacia el estereotipo del *arte mercancía* que ha perdido su posible dimensión artística, filosófica, política, o doctrinal, o lo que sea.

El mandato del rey Anastas, como una lata de sopa, se escenifica de modo que sólo la colaboración del lector puede darle todo el sentido que puede tener, más allá de sus límites figurativos o verbales: está mal ese reinado, y hay que inducir, aunque no se escenifique, que está mal y es rechazable del principio al fin la secuencia de reinados que ha sido y serán en la historia. El espectador o el lector ve lo que ve en presente, un cuadro modelo que desborda su capacidad semiótica hacia el pasado y para el futuro.

El poder, lo mismo que la figura de Marilyn o la lata de sopa, se ha convertido en un mito, un tema básico que el hombre ha incorporado al inconsciente colectivo sin pasarlo por la conciencia individual, para darle la singularidad de una obra artística: a priori reconoce su deterioro, su maldad intrínseca y en el cuadro general de todos los reyes que han sido y serán, y también en *Anastas*; la capacidad denotativa de un cuadro, con las señales que el texto proporciona abarca a toda la historia, a todos los recuadros del conjunto y le da sentido general. Estamos ante una forma original de presentación dramática que amplía los límites temporales impuestos por la representación en un espacio escénico.

El tema se perfila con aspectos que lo hacen complejo, y así es la lucha por el poder; se inviste de una anécdota, cuyo motivo se repite en secuencia temporal abierta, y lo viven unos personajes a los que se da unos nombres convencionales; no se trata de una historia individualizada en un sujeto, como Jerjes o Creonte, no es el relato de una historia que alguien ha vivido, sino un ejemplo tópico de uno de los tramos de la historia, que se extiende a todo el espectro, pero que hay que concretar en unos nombres y sus circunstancias para situarlos

en un escenario, en un texto literario, único en su contenido, como la lata de sopa o la figura de Marilyn son únicas en su forma, aunque se multipliquen en el cuadro general.

Una vez admitidos el particular enfoque formal y semiótico, el esquema de la disposición literaria en cada cuadro no puede ser más sencillo en su planteamiento dramático: se escenifica un enfrentamiento radical, sin matices, de dos personajes. De una parte un personaje único e individual, el rey Anastas, que ejerce el poder después de haber asesinado a su predecesor, el rey Phocas, y de otra parte un personaje múltiple, el grupo de cinco Ministros, que actúan por la misma causa: matar al rey y arrebatarle el poder, pero estarán sometidos a la inexorable *ley de la purga*, que los hará caer uno detrás de otro, según ha dispuesto el rey en un nuevo esquema, que resulta ser ineficaz, pues no ocurre lo que espera: “quedaré yo, quedará el Estado, la Constitución. Hemos establecido un régimen normal. Estable y duradero” (28).

No será así, el desenlace de la obra nos informa de que las cosas seguirán siendo como solían, y Anastas muere a manos de Stratos, el último de los cinco ministros que sobrevive a la ley de la purga, y consigue ser rey como lo habían conseguido los anteriores; Anastas, con sus planes de futuro “atados y bien atados”, no ha podido “asegurarse una supervivencia” y es asesinado como Phocas, para dar paso a un nuevo rey-asesino.

En esta disposición nos resulta muy interesante la figura de apoyo, Gaspar, un camarero, “que ni quita ni pone rey y tampoco ayuda a su señor”, pues no participa en el enfrentamiento, ni lo altera en nada; sus funciones no pertenecen a la historia, sino que son escénicas, pues actúa como coordinador entre los dos personajes enfrentados y como confidente de Anastas para facilitar el juego escénico y dar forma de diálogo a un discurso con las informaciones que el rey tendría que expresar con monólogos, si no tuviese ese interlocutor, que más bien es receptor exclusivamente, pues apenas habla, repite continuamente el nombre de Anastas, anuncia a los que llegan, y casi nunca argumenta. Gaspar no es un personaje de la trama, sino de la escena, y no puede considerarse un *carácter*, en el sentido aristotélico de personaje que responda a una función determinada en la estructura dramática, simplemente permite y facilita *estrategias escénicas* de las utilizadas en las obras de teatro para trasladar informaciones de un espacio a otro, de un tiempo a otro o entre

personajes que no comparten el mismo espacio o el mismo tiempo escénico.

La obra con estas características y a pesar de acoger ecos dramáticos clásicos (presentación de *caracteres*, no *personajes*) y hasta shakespearianos en algunas reflexiones monologadas (“Reinar...gobernar...difícil cosa para aquél que como yo emplea en ello su gran inteligencia”; la Sombra del rey Phocas se pasea como la del padre de Hamlet por la escena, y luego aparecerá la Sombra de Anastas), tiene un tono escénico muy actual donde resuenan autores cercanos que quizá no leyó Benet, pero que coinciden con él en visiones y tópicos que están en el ambiente de la época, aunque con algún desfase: bordea el antiteatro y, en ocasiones, el absurdo (*La cantante calva* se había estrenado ocho años antes, *El rey se muere* cuatro años más tarde), remite al género farsa, mantiene un humor ácido muy propio de la literatura postbélica de los años cincuenta, y sobre todo, consigue, con muy pocos recursos argumentales y con una clara deconstrucción de la anécdota personal e individualista, una eficaz crítica del poder, en todas sus formas, en toda su historia. Es el ambiente que inspirará la pintura de la época, o poco posterior (Ton Wesselmamm, con sus colores planos y líneas definidas poco realistas, Roy Lichtenstein, cotidiano y distante a la vez, Andy Warhol, según hemos visto ya, con su disposición repetitiva de motivos, etc.).

Un tema, el del poder, que se presenta en su ejecución primero como absoluto y luego como constitucional, al menos formalmente constitucional, se completa con consideraciones sobre su origen (acceso mediante el asesinato) y sobre su transmisión (asesinato del rey para dar paso al siguiente). La anécdota está dividida en tres tiempos rotundos, sin detalles específicos: alcanzar el poder, ejercerlo y morir. El tema viene del pasado, está en el presente y se prolongará en el futuro, siempre de la misma manera, rotundo y frío, distante y habitual.

La disposición artística consiste en parar esa secuencia en movimiento, mostrar uno de los segmentos y criticar la tira general del poder, no sólo el tiempo del rey Anastas, tomado como modelo. Es este rasgo, el de dar movimiento a las artes estáticas, o el de acoger el movimiento en el espacio, uno de los intentos de la pintura, particularmente del arte cinético (Picasso con sus caras de frente y de perfil, Calder con sus móviles, o Miró, con sus estilizaciones

lineales...), junto a una aspiración a la contundencia de los espacios mediante el color o la línea (Wesselmann, *Gran desnudo americano*).

Anastas cree que el poder absoluto se disfraza mediante la Constitución, que, aunque sólo sea aparente, le libraré de ser considerado tirano y le permitirá blindarse y perpetuarse en el cargo, sin temor a que lo asesinen. La Constitución se utiliza no para devolver el poder al pueblo sino para crear la ilusión de que el poder procede del pueblo, y está representado por el rey constitucional. Teóricamente, el rey es depositario del poder, es el representante elegido por el pueblo y sin más poderes que los que derivan de la representación; teóricamente, el pueblo tiene más poder que el elegido, pero en la práctica esta tesis hace aguas por todas partes, porque el poder lo ejercerá despóticamente quien lo detente, en cada cuadro.

Para guardar las apariencias, el rey quiere hacer una Constitución, pero la quiere a su gusto y quiere interpretarla a su conveniencia. Anastas, frente a lo que hace, que es siempre arbitrario, jura y perjura que la Constitución es el cauce del poder y a ella se atenderá, y afirma que la Constitución afecta también al rey, que pasará a ser una figura decorativa, un símbolo, y no molestará a nadie. Sin embargo, la realidad es que la Constitución está hecha para proteger al rey y nada tiene que ver con su verdadero fin de garantizar los derechos de los súbditos. Se deduce que el poder, con Constitución o sin ella, es siempre ejercido de manera despótica.

El tema del poder se presenta escénicamente en *Anastas, o el origen de la Constitución* como el drama de un enfrentamiento total, a muerte, entre dos fuerzas que quieren lo mismo. De este modo, el dramatismo surge inevitable y radical de una oposición binaria entre quien tiene el poder y quien quiere arrebatárselo. El acceso al poder seguirá siempre los mismos pasos: asesinato del rey; se ejercerá de la misma manera: arbitrariamente; se transmitirá del mismo modo, mediante un nuevo asesinato. Que el rey sea absoluto o constitucional es cuestión de nombre; en ningún caso se alterará la marcha de esa máquina infernal.

Esta es la historia dramática del poder reducida en su diacronía a una tira de eslabones repetidos, y en su ejercicio a un esquema dramático de oposición binaria simple, real y repetida. Benet ha textualizado las dos dimensiones de esta historia en una obra corta, *Anastas, o el origen de la Constitución*, que pone de manifiesto

intensamente hasta qué absurdo han llegado los hombres en la organización social del poder político.

* * *

La perspectiva de la trama se repite al diseñar los personajes: *Anastas* trata como tema el deseo obsesivo y único del acceso al poder y de mantenerse en él. La falta de anécdota hace que el drama no se personifique en la historia de un individuo que, con unas cualidades personales específicas, va realizando la historia de sus pretensiones, sino que avanza con una fórmula que se repite una y otra vez con sujetos sucesivos en el tiempo, que accedan al poder después de matar al rey anterior y se dispongan a caminar hacia su propio asesinato. El protagonista, cualquiera de los reyes que han ejercido, ejercen o ejercerán el poder, lo convierte en el objetivo único de su vida, le dedica toda su actividad, dejando sin interés, o más bien anulando, todo lo demás; el poder deja al hombre sin atributos y con una sola ocupación: alcanzarlo y ejercerlo.

La misma actitud mantendrá el otro personaje, los ministros; todos están obsesionados por el poder, aunque para ello tienen que someterse a la *ley de la depuración*, matarse entre sí y luego asesinar al rey para entrar en la vorágine de un nuevo episodio. Cuando por fin uno de ellos se hace con la corona, piensa ingenuamente que podrá evitar su asesinato, porque él es más inteligente y más prudente que sus antecesores y no va a pasarle como a ellos. Todos están dispuestos a matar para alcanzar el trono, y confían en que no los matarán.

Se puede comprobar que la radicalidad del drama está en su *dispositio* de enfrentamiento de tipo binario, sin ninguna desviación a temas secundarios que distraigan la atención: dos sujetos, dos actos, dos secuencias en el ejercicio del poder, y la misma obsesión en los dos personajes, el individual, Anastas, y el colectivo, los Ministros. La tensión que podría relajarse durante el tiempo de ejercicio del poder, no se rebaja porque el rey-asesino está asediado por la sombra del rey anterior que intenta desasosegarlo en su seguridad y en su confianza ante la presencia multiplicada de quien lo sustituirá: uno de sus cinco ministros.

Anastas es un drama centrado de tal modo en el poder, que excluye todos los demás motivos, principales o secundarios, y también todas las circunstancias que pudieran distraer del tema único. El rey está solo ante el poder, y en el poder mientras lo ejerce; no hay alusiones a la familia, no interfieren los sentimientos, sólo las

inmediatas e inevitables sensaciones (de sed, de calor, de fastidio por los mosquitos...); el rey no tiene amigos, no confía en nadie; no asoma en escena la cultura en ninguna de sus manifestaciones, o el trabajo, el entretenimiento, o cualquier actividad; incluso se omite lo que afecta a los sujetos y va con ellos: la vida interior, el recuerdo, la fantasía, el sufrimiento, la satisfacción, la alegría, etc. El rey vive un presente vacío e incómodo; si acaso asoma la crueldad, que está incorporada, parece, al poder.

El poder lo inunda todo, y es asumido con todos sus inconvenientes; se presenta como una situación ingrata, agobiante, insoportable, que genera temor, ansiedad y crimen y, lo que es más sorprendente dentro del sistema de relaciones que organiza, el poder olvida su propia finalidad para convertirse en una obsesión en sí mismo, tan excluyente que anula cualquier otra aspiración, hasta alcanzar el absurdo de *el poder por el poder*. Lo que es un medio para organizar la convivencia en la sociedad humana, se ha convertido en un fin en sí mismo: todo lo que hace el rey, una vez conseguida la corona, va dirigido a conservarla, sin otra finalidad: queda soberbiamente aislado e inútil. El poder conquistado tiene voluntad de permanecer, de perpetuarse sin fin, sin sentido, porque no procura nada y no tiene fines exteriores a sí mismo; ni organiza la sociedad, ni da satisfacciones al sujeto que lo detenta. El planteamiento es absurdo, y la representación escénica que lo reduce a su esquema básico, intensifica el absurdo con el ambiente de degradación, de polvo, de suciedad, de fatiga, de mosquitos, que invaden el espacio donde se ejerce el poder: el salón del trono. Todos los signos escénicos se concentran en esta concepción del poder, y todos sobre el escenario contribuyen a dar testimonio de ella.

El planteamiento y el desarrollo de estas ideas en el texto no puede ser más escueto, más radical, más enfrentado y a la vez más eficaz dramáticamente. El escenario puede insistir, mediante el uso de signos no verbales, en la radicalización: el poder se ensaña con el poderoso, que no confía en nadie, nadie confía en él y nadie le hace caso; el poderoso se ensaña con los aspirantes, a los que induce y manda a la muerte, y todos se vuelven contra todos; los movimientos escénicos, y todos los signos no verbales, los que se manifiestan en el actor y fuera del actor, y los signos de cosas que están sobre la escena, evidenciarán este radical enfrentamiento, de forma inteligente y eficaz, en simultaneidad, para darle más fuerza visual. La falta de anécdota que gradúe progresivamente el trayecto hacia un clímax

trágico en el desenlace, y explique directamente la tragedia del poder, se compensa con la fuerza de los enfrentamientos verbales, cinésicos, proxémicos, en todos los signos.

Se empieza porque la forma de alcanzar el poder es aberrante, pues la única manera de obtenerlo es el asesinato y nadie propone un cambio, nadie discute que pueda ser de otra manera; siempre ha sido así, siempre será así, parece que ese no es el problema; el rey, por definición, es un asesino, pues debe matar a su antecesor para hacerse con el poder. Anastas piensa que la Constitución evitará su asesinato, pero, como se ve, la Constitución no es eficaz para impedirlo; el texto confirma que la corona se consigue matando al rey. Por otra parte, el poder no proporciona ninguna satisfacción, ningún placer, por el contrario, lleva aparejado un sufrimiento continuo, no deja vivir en paz, no establece relaciones humanas amables, o al menos aceptables, con los súbditos, con los otros poderosos o con los criados; no proporciona confort, bienestar material o riqueza como recompensa pragmática; tampoco da satisfacción espiritual por la obra bien hecha, pues al poder no se le atribuye ninguna finalidad. El poder suscita la oposición, más bien persecución, de los ministros, y la falta de obediencia, de interés y de amor por parte de los sirvientes; hace que la vida diaria del monarca se convierta en un intenso desasosiego y un lacerante sufrimiento: la sed, el calor, los mosquitos, los cortesanos con sus peticiones, la Sombra de Phocas, todos le molestan, sin que nadie se los quite de encima, sin que nadie lo ayude. La soledad, el aburrimiento, las molestias, la falta de esperanza, etc. es inherente al poder, ha recalado en él, como si fuera el infierno inmediato y, sin embargo, todos lo desean.

En resumen, en esta puesta en escena, el poder reducido al poder, resulta un sin sentido, en su comienzo y en su ejercicio, y, sin embargo es el objeto del deseo de los personajes: el rey, que lo consiguió asesinando y no quiere perderlo, y los ministros, que quieren alcanzarlo, aunque sea matando. La oposición binaria se da entre estos personajes y, al ser binaria, adquiere una gran intensidad.

Aparte hay que situar al tercer sujeto en escena, el criado Gaspar, que se muestra indiferente y no participa en el enfrentamiento, porque no es una *dramatis persona*, pertenece a otra categoría escénica.

La obra tiene la *dispositio* binaria más absoluta; insistimos en que no hay ninguna derivación hacia el ámbito familiar, ni contraste con otros grupos sociales que ocupen espacios de trabajo, de

investigación, de conocimiento, de los servicios; la humanidad que asoma a la escena de *Anastas*, es solamente el grupo que se enfrenta por el poder: el rey, sujeto del poder, y los ministros, sujetos que aspiran a tenerlo, y sólo un circunstante escénico, Gaspar, que hace de criado y a la vez cumple la función de confidente, informante y coordinador entre los dos grupos.

El que tiene el poder quiere conservarlo, los que aspiran al poder quieren lograrlo: no hay más perspectivas en la escena. No hay historia: estamos ante un drama monotemático, que enfrenta a dos personajes, sin compensaciones, sin distracciones, sin desviaciones. Su fuerza expresiva se debe en buena parte a esta disposición y a la forma en que están contruidos los personajes.

Una tradición de acceso violento al poder y de su desempeño arbitrario sin límites, se erige en la forma única e indiscutida del poder humano, que se repite inexorable, con los sucesivos monarcas; excluye de sus posibilidades intrínsecas cualquier alteración, a pesar de su fracaso personal y social. Por inercia, y a pesar del desastre que es, el poder no suscita reflexión, ni origina argumentaciones, sólo crea apetencias irracionales que no se controlan. Y lo más interesante es que, planteado el conflicto en esta singularidad intrínseca, proyecta su sentido hacia el conjunto histórico del poder.

El drama podía haber seguido una estructura paralela, más espacial que temporal, acercándose a la disposición de los cuadros de Warhol: escenificar el poder en el reino de Anastas y de otros reyes contemporáneos para demostrar que en todos los espacios el poder es igual.

Benet ha elegido la perspectiva diacrónica, y lo que su obra demuestra es que el poder es el mismo a lo largo del tiempo; si pensó en la comparación sincrónica, no la explicitó en la obra. El lector puede imaginar que esta triste historia ocurre en el reino no precisado de Anastas, y no en los limítrofes, pero no hay el menor indicio para pensarlo. La imaginación literaria no se inclina hacia lo extratextual, más bien lo contrario, limita el texto innecesariamente la mayoría de las veces. Y esto a pesar de las posibles conexiones sociales que los lectores establecen entre el texto y los hechos contemporáneos y posteriores, mientras se lea.

Benet plantea el tema del poder dramáticamente sobre el voluntarismo, sin concurso de perspectivas mentales o éticas: no hay indicios de argumentación o de conocimiento y no hay ni siquiera alusiones a la perspectiva moral, tan central en este tema; las

conductas, los valores, las implicaciones trascendentes que puede exigir el desempeño del poder, no aparecen en el texto, ni en directo ni aplazadas: los sujetos lo son de la acción, no del pensamiento ni de la moral, como puede serlo Hamlet, o Segismundo.

La conquista del poder o su desempeño, tal como se presenta en el drama *Anastas, o el origen de la Constitución*, no puede servir de ejemplo de conducta o de esquema ético válido para el hombre, pues, en contra del tópico de que la historia es maestra de vida, el acceso al poder a través del asesinato y el desempeño arbitrario del gobierno entre inconvenientes, angustias y temores, no enseña nada a nadie, está abocado a repetirse con todos sus inconvenientes, y de hecho se repite en una cadena, cuyos eslabones, cada uno de los reyes, son primero asesinos y luego asesinados, en un círculo infernal que ha establecido el hombre y que paradójicamente lo ha atrapado, sin que haya alternativa. Y desde luego, el progreso está anulado totalmente; no hay el menor efecto pedagógico. Lo único que suscita esta forma de gobierno y de poder, es un rechazo total. Si alguna ejemplaridad hay, está precisamente en el rechazo.

El rey actual, Anastas, llega al poder asesinando al rey Phocas, cuya sombra se le presenta de vez en cuando, sin ira, pero inevitable, y nunca como materialización del remordimiento, que ni se vislumbra en el ánimo del rey; nadie se arrepiente de nada, porque el fatalismo lo inunda todo; si acaso, Phocas actúa como una premonición que genera temor en el rey por lo que pueda pasarle, ya que la situación sugiere que puede presentarse algún pretendiente del trono que acceda a él por el mismo camino, el asesinato: Anastas, el asesino, vive con la espada de Damocles de ser asesinado y no se fía de nadie. Un hombre en posesión del poder, no puede vivir sino en tensión con el temor de perderlo y de ser asesinado.

Efectivamente, el drama escenifica la historia cíclica del crimen que abre el camino al poder, y efectivamente, Anastas será asesinado con alevosía y engaño por su ministro Stratos. Y como señal de que la cadena no se ha acabado, Anastas, convertido en sombra, como antes Phocas, pronostica la futura muerte violenta de su asesino, y le anuncia lo que el público ya sabe: “la historia se repite, la tradición continúa, la corona se gana solo por el crimen. Ya sabes lo que te espera, asesino”.

Esta es la escueta tragedia del acceso al poder, de su ejercicio y de su final, el resumen de la continuidad del poder político, que descubre en sus líneas maestras el drama personal y social que

implica, especie de maldición bíblica, sin vuelta atrás y sin cauces racionales, al parecer.

Anastas es una construcción textual y escénica esquemática sobre un tema único: el deseo y la posesión del poder; un enfrentamiento radical entre dos personajes que se excluyen, porque coinciden en el objeto del deseo. La tragedia es inevitable, pero no es ejemplar, y no produce ningún sentimiento de compasión en el espectador, si acaso desánimo y rechazo, porque el poder, necesario para la organización de la *polis*, es perverso y corrompe.

Naturalmente se advierte que el drama alcanza una especie de catarsis muy diferente de la que consigue la tragedia griega: el espectador no siente compasión por esos sujetos que se abren camino hacia el poder mediante el asesinato y admiten, por tener del poder, el destino de ser asesinados; estos personajes no son inocentes, son ambiciosos y son culpables de asesinato. Por el contrario, producen temor en el espectador, no porque se sientan iguales a la víctima asesinada, sino como sujetos sometidos al poder arbitrario, de cuyos desmanes no pueden escapar. El espectador no puede identificarse con el rey, porque es un asesino, y tampoco puede identificarse con él como virtual víctima, pues por lógica merece la misma muerte que él dio a su antecesor. La fábula de Benet no sigue leyes estructurales para alcanzar la catarsis, tal como las fábulas de la tragedia griega.

La trama se inicia cuando el rey Anastas lleva varios años gobernando y el poder se ha degradado, en él y en su entorno, según muestra su apariencia y todos los signos externos: el aspecto cansado de su persona, el estado andrajoso de su ropa, de su corona, de su trono, de su salón del trono; cansado, sofocado por el calor, rodeado y agobiado por las moscas y mosquitos, a los que come, si los atrapa, como hacen los monos, el rey sufre siempre sed, y reclama en vano un vaso de agua, que no llega. Asistido por Gaspar, que no le hace caso y apenas le contesta más que repitiendo su nombre y que no lo obedece ni en lo más elemental: alejarle los mosquitos con un matamoscas, o servirle el vaso de agua.

Desde el primer drama de que tenemos noticia, *Los Persas*, en el que el rey Jerjes, derrotado en Salamina, muestra los signos de su miseria y de su pérdida de dignidad real presentándose con harapos ante la reina madre, el teatro utiliza como signo externo de la pérdida del poder, el traje roto del soberano; Benet además lo martiriza con sed, lo muestra ansioso por un vaso de agua fresca, y agobiado por las picaduras de mosquitos, implacables, símbolo del acoso de los

súbditos y de sus interminables peticiones. El rey prepotente es una víctima del poder.

Los cinco ministros del gobierno de Anastas son rufianes ambiciosos, temerosos y temibles, siempre en guardia para avanzar o para retroceder, según las circunstancias favorables o adversas. Ruytelán, Tioda, Micaure, Caucas, Stratos, con aspecto físico degradado y conducta moral perversa, adulan al rey a la vez que planean su eliminación; son incompetentes, se odian entre sí y se ponen zancadillas, conspiran todos contra todos, se acusan ante el rey y lo inducen a que purgue a los demás, y terminan matándose entre ellos, hasta que el más joven, Stratos, que sobrevive, mata a Anastas y se apodera de la corona.

Este es el marco de referencias del poder político degradado, el ámbito dramático en el que se mueven gobernantes y gobernados, en un desequilibrio y una inestabilidad continuada e inevitable, y con ausencia total de la razón y de la ética. El acceso al poder es un asesinato, el desempeño del poder es un no vivir, que obliga a estar en guardia permanente, y el desenlace es ser asesinado. Absurdamente, el poder es el objeto del deseo, el bien más apetecido para el hombre.

Esta es la tesis del discurso verbal y no verbal de esta obra, que reduciendo a las líneas mínimas la anécdota en el esquema de su argumento, pone de manifiesto una situación absurda, unas relaciones absurdas, sin razones, sin que nadie pregunte por qué es así o por qué debe ser así: el poder es esto, su acceso es ése, y su transmisión está prefijada en el mismo modo, y no parece que pueda ser de otra manera; la obra no deja el mínimo atisbo a la esperanza. Todo está basado en el círculo vertiginoso y demoníaco de la fatalidad: el hombre ha perdido su capacidad de pensar, de sopesar el bien y el mal; no se plantea si merece la pena un poder así, si es el que conviene a la ciudad, si hay otros modos de organización social, etc. El poder es lo que es y es una tragedia, para los que mandan y para los gobernados; la ambición parece el único móvil en la sociedad.

El esquema ha sido inspirado por formas de gobierno seguidas en la historia de la humanidad: la monarquía hereditaria, en que se mataban por el trono los hermanos, los hijos, los padres; la monarquía por asalto, con la consiguiente muerte en la transmisión del poder, y paradójicamente, también refleja la democracia, sistema por elección, que propician los partidos, pero siguen asesinándose impunemente, continuamente, exaltando los méritos que no tienen: mienten, denigran, calumnian, aplastan al contrario por todos los medios

posibles, porque todos son lícitos, hasta destrozarlo o matarlo políticamente, sin asumir responsabilidades. Éstas desaparecen, ante el único objetivo de conseguir el poder. Parece que las formas históricas del poder incluyen siempre el juego sucio, irresponsable y absurdo, que no evitará el crimen, no cumplirá su finalidad de poner orden, ni dará satisfacciones al poderoso. Hagan lo que hagan, será malo: es la maldición bíblica.

Anastas o el origen de la Constitución, a pesar de su generalidad y del relieve del tema tratado tan eficazmente, es una obra corta, en dos actos: el primero de apenas 25 págs., el segundo de 35 (en la edición del *Teatro Completo* de J. Benet, 2010). La fábula tiene una puesta en escena sin apenas funciones ni motivos, escueta en sus signos, en tiempo continuado, sin blancos ni saltos en la secuencia; transcurre en el mismo espacio dramático (el salón del trono), escénico y escenográfico (los muebles tópicos y un lavabo en el salón del trono) y lúdico (el único ámbito donde se mueven los personajes, al que se añade un lugar temible, que no se escenifica, la casa de Benito, que parece sinónimo de muerte). Todo igual en los dos actos. Solamente, mediante recursos visuales y auditivos, se amplían los límites materiales del espacio y, por medio del recuerdo y el pronóstico, los del tiempo.

Curiosamente es un drama de hombres, en el que no aparece para nada la mujer, no ya como protagonista o sujeto del poder, sino como acompañante, en segundo o en tercer plano. Aunque con excepciones, históricamente ha sido así y los hombres han luchado por el poder y lo han detentado, y quizá *Anastas* se atiene a ese contexto, lo raro es que no aparezca alguna compañera, impulsando a la acción o disuadiendo de ella: no hay amores, traiciones o celos; los hombres se arreglan solitos para matar, gobernar y morir.

La trama se desarrolla en un corte temporal de una secuencia que avanza en presente, con alusiones al pasado y al futuro para señalar cómo han logrado y cómo perderán el poder cada uno de los eslabones de la cadena, los que aparecen en escena: Phocas, Anastas y Stratos; los demás son aludidos, pero no se dejan ver. Es una historia sin episodios, y con sólo una finalidad: el protagonista debe mantener la vida y el poder.

Es un drama de enfrentamientos trágicos; todos están en la cuerda floja, todos admiten las reglas de un dramático y absurdo juego: la probabilidad de hacerse con el poder asesinando al rey, y todos asumen el riesgo de morir en la lucha. Este es el tema de la obra,

la lucha por un poder baldío, inestable, insatisfactorio, incómodo, pero irrenunciable, según parece, para la naturaleza humana. Es la tragedia de un fracaso absoluto del hombre en su dimensión social y urbana.

En principio se construye la tragedia sobre la estructura más general del drama: el enfrentamiento de dos posiciones contrarias, lo que, de modo inevitable, produce el choque entre dos caracteres, dos personajes, individuales o colectivos. En *Anastas* no se discuten ideas, valores, intereses o actos realizados (Agresor-Víctima; Perseguidor-Perseguido, Ataque-Venganza...), sino por el Objeto deseado, cuya posesión es excluyente, y su pérdida es la muerte; el enfrentamiento exige el premio, de forma absoluta, sin concesiones, ni medias tintas, o si no el fracaso, la muerte.

Y, por supuesto, una vez conseguido el poder y eliminados los contrarios, nadie se ocupa de gobernar o de plantear debates sobre cuál es efectivamente la finalidad del poder, la mejor manera de ejercerlo, las relaciones del monarca con el pueblo, con las instituciones, o con el mismo poder en su capacidad de organización de la convivencia.

El drama ni siquiera aborda el tema que más frecuentemente está asociado a la práctica del poder: la tentación de acceder a la riqueza. El único problema que el rey asume en un momento determinado es el de modificar la forma de gobierno mediante una Constitución, pero en el sobrentendido de que ésta tiene solamente una finalidad: proteger la vida del soberano, y en ningún caso se la considera como la Norma de las normas para limitar el poder, o hacerlo más eficaz.

Con elementos argumentales tan reducidos, Benet crea una obra de gran tensión dramática y de una escenificación virtual muy eficaz para repasar las formas de gobierno: monarquía absoluta, monarquía constitucional y democracia; las dos primeras recorren paralela y directamente el texto; la última, aparte de su relación con las otras, pues apenas cambia el nombre del poderoso, queda implícita en las situaciones sociales que se plantean con o sin Constitución.

La democracia presenta diferencias en el acceso al poder, que no es el asesinato, pero da vía libre y amplía a la falsedad, la mentira, la propaganda engañosa, etc., que hace de la elección del pueblo un verdadero simulacro, una falsa libertad basada en un desconocimiento real de lo que son los políticos, de lo que piensan, de lo que se proponen y de lo que hacen: los votantes carecen de información

verdadera y votan por intereses desde el desconocimiento que implica la propaganda sin control de verdad.

A partir del momento en que se logra el acceso al poder, sea cual sea el modo en que se ha conseguido, el soberano, rey o presidente, absoluto o parlamentario, se comporta igual: el ejercicio del poder mantiene sus perversas pautas. El comienzo puede variar: asesinato, anulación de la libertad, pero rápidamente se produce la identificación del soberano con el poder, según vemos en el periodo de Anastas o en el de Stratos: todos desarrollan la misma forma de poder, como si no fuese posible otra en la práctica, ni siquiera en la teoría.

El soberano podría abrir un debate cuando tiene el poder, ya sin peligro de perderlo, para dar a conocer las posibilidades que ofrece la teoría y luego la práctica, pero el drama es más profundo, es total: la escena no admite discursos en los que se barajen diferentes posibilidades; las dudas de Hamlet son ontológicas: ser o no ser, nunca metodológicas: ¿cómo se asesina, con puñal o con veneno, personalmente o por encargo? ¿cómo se gobierna mejor, con asesores o tiránicamente? Estas dudas son tan ajenas a lo trágico que es impensable su planteamiento sobre el escenario. Cuando Anastas se pone estupendo y reflexiona, mientras Gaspar intenta ir a buscar el matamoscas y un vaso de agua, a ser posible fresca, fuera se deja sentir el ruido del descontento del pueblo, y se plantean falsas argumentaciones con ecos hamletianos en un monólogo en el que se exalta irónicamente la propia valía, la ambición, el odio y hasta el incesto: “Reinar... gobernar... difícil cosa para aquel que como yo emplea en ello su gran inteligencia...” (13).

Al rey no le importa el modo en que ha llegado, se le olvida que es un asesino; no debate, no plantea siquiera argumentos que justifiquen el poder por su finalidad; una vez se ha instalado en el poder, todo lo que hace es legal, justo, meritorio; sólo debe ocuparse de su seguridad y perpetuarse en el mando; su prevalencia está más que justificada y muy merecida, aunque, según piensa, tendría que tener efectos retroactivos: es un fallo que la Naturaleza no haya previsto para él un nacimiento privilegiado, sabiendo que iba a ser rey...

Con estos presupuestos, tan lógicos en su sarcasmo, e Independiente de cómo sea su actuación en el poder, el soberano parece convencido de que lo hace bien, y nadie le llevará la contraria; muestra una gran estima de sí mismo e invariablemente cree, o al

menos así lo afirma. que hace un gran servicio a la comunidad y que desempeña su gobierno con un gran sacrificio, y con mucho sufrimiento; por tanto, merece la gratitud incondicional de sus súbditos. El discurso que sigue, salvados los presupuestos que no se discuten, y la actuación, que no se juzga, verbalmente es pura lógica: el humor de Benet se destila intensa y ampliamente por estos alambiques anticipándose al absurdo, al sin-sentido de la Lógica de Viena.

Parece, pues, normal que el soberano se sorprenda por no lograr el reconocimiento que merece, y no se explica la ingratitud de aquellos a los que des gobierna, pues, según cree, es un rey eficaz y bueno, no un tirano de esos que gobiernan solos. Si a él, el sabio, el bondadoso, el gobernante dedicado plenamente a su tarea con justicia y con sabiduría, lo tratan mal, ¿cómo tratarán al déspota?: “yo me pregunto, ¿qué clase de existencia llevará el tirano si la del rey celoso de su pueblo y bien amado es semejante calvario?”.

Llega a creer que su generosidad con el pueblo es ejemplar y, que merece reconocimiento y agradecimiento. De aquí deriva la sorpresa de no ser bien amado por su pueblo, por sus criados, por sus ministros... Y de ahí deriva la tragedia, el temor, la tensión continuada, a lo largo de un camino que él sabe que conduce al desenlace fatal de muerte violenta.

Aparte de lo que el rey dice creer, el texto destaca por boca del mismo rey cómo está facultado para ejercer tiránicamente el poder absoluto, y se dirige a sus ministros, con ese guiño del *otrosí* a un pasado de violencia:

si en ocasiones como ésta en el seno de la coalición que ustedes forman no prevalece la línea política marcada por mí, han de saber que estoy investido de las atribuciones necesarias para recurrir a cualquier otro método de gobierno. Otrosí digo que si no me contestan ustedes a la pregunta que he formulado, me veré obligado a pasarlos por las armas (15).

En el segundo acto se plantea la conveniencia de una Constitución, en varias fases: Anastas propone formalmente redactarla porque, según cree, le ofrecerá seguridad, y le permitirá continuarse sin peligros. Entre tanto, cada uno de sus ministros se postula para sucederlo, expone un plan para colgar a los otros y hacerse él Primer Ministro y luego dar el paso siguiente: asesinar al rey.

El proceso se inicia al final del primer acto cuando Anastas había anunciado a la Sombra del rey Phocas que la secuencia de asesinatos para hacerse con el poder, no se repetirá porque

hemos establecido un régimen normal, estable y duradero [...], ya no existe el poder absoluto, ya no existe al menos como en nuestro tiempo, cuando se arrebatava a golpe de cuchillo [...], como te lo arrebaté yo a ti y tú se lo arrebataste a Mornau, y Mornau a Gael, y Gael, hijo de Fox, a Fox, su padre [...]. Ya no existe eso, buen Phocas, la sucesión por el crimen acabó contigo. Después de muchas horas de meditación decidí acabar con ella y asegurarme una supervivencia (28).

El Acto Segundo escenifica la lucha de los ministros por el trono, pero Anastas, que empieza a mostrar síntomas de decadencia, trata de blindarse contra los atentados y como es

un rey con cabeza, con mucha cabeza [...] inventó la Constitución, una fórmula en la que los más habían de ver la desaparición histórica del poder absoluto, el triunfo de la mayoría sobre el elegido [...], pero sólo el elegido sale ganando con su añagaza: un cambio de prerrogativas, una mutua cesión de derechos [...], el poder se disimula un poco, la muerte se aleja un tanto: [...] ¿Qué interés va a tener nadie en atentar contra una figura decorativa? (30-31).

El rey empieza librándose de su primer ministro a quien envía con Gaspar a *casa del señor Benito* donde lo ajustician. Los ministros proponen sus planes: Stratos y Caucas tienen el proyecto de colgar a Tioda, luego a Micaure, luego al primero que intente moverse; Micaure acusa a Stratos de corrupto y pide a Anastas que lo purgue; Stratos argumenta que él, como Ministro de la Guerra, defenderá al rey siempre... El rey oscila de unos a otros planes, y sigue pidiendo un vaso de agua que Gaspar aún no le ha traído.

Destacamos un motivo argumental en un punto básico: se contrasta la monarquía absoluta con la constitucional; la Sombra de Focas, con su experiencia de absolutismo y de temor, y Anastas, con la tranquilidad que le ofrecerá la Constitución, dialogan con ingenio y humor defendiendo el riesgo y la seguridad como valores positivos, entretenidos...

PHOCAS: [...] Hasta el poder se hace aburrido. No comprendo qué gusto le puedes sacar a la corona en medio de tanta vulgaridad.

ANASTAS: ¿Vulgaridad? A mí esto me parece todo menos vulgar; me paso el día reinando despóticamente, rodeado de insensatos caprichos que están llevando el país a la ruina más negra. Y cuando me entra cierta añoranza de los tiempos pasados, al primero que encuentro lo mando a casa del señor Benito. ¿Dónde está la vulgaridad?....

PHOCAS: Es posible que puedas esperar la muerte en la cama, pero en cambio has enajenado para siempre los verdaderos atributos de la realeza: el poder absoluto y la capacidad de injusticia, la arbitrariedad, la crueldad, el miedo, los remordimientos, todo lo demás son baratijas: un rey que pretende morir en la cama es como un tigre en la consulta del dentista... (40-41).

El rey cree que la Constitución le favorece únicamente a él y lo libra, según cree, del asesinato, por una razón: si el trono se ha vaciado de poder, ¿quién querrá arriesgarse para conseguirlo? Este es el argumento de Anastas, pero el drama continúa, porque el ejercer de una manera o de otra el poder resulta indiferente, y además, de hecho, todos lo ejercen mal; el trono, vacío de poder, resulta tan ansiado como lleno de poder.

La escena cobra movimiento, pues aunque el rey no cambia, puede cambiar el gobierno, y los ministros proponen que sea republicano, liberal, de concentración, cualquier cosa porque sea el que sea, el rey gobernará con cualquier nombre que quieren darle, y los ministros serán los mismos, si acaso, cambiarán de cartera: todo cambiará, todo seguirá igual, éste es el principio.

Se celebra el primer Consejo de Ministros, Anastas propone un programa, cuyo único defecto “es que desemboquemos en un exceso de bienestar” (48). De nuevo el sin sentido y el absurdo abre sus puertas al pensamiento del insensato Anastas.

Sin causa precisa, el texto camina hacia el desenlace: Tioda es enviado a “casa del señor Benito”, como antes el Primer Ministro Ruytelán, y quedan ya sólo tres, a los que Anastas acusa de la muerte de Tioda, y los humilla: manda que se asean por orden jerárquico, luego por orden alfabético, luego por edades, por estatura... continuamente los insulta, les cambia los cambios... una relación de despotismo total.

Por fin les encarga que redacten la Ley, la única Ley, es decir, la Constitución. Mientras los tres ministros trabajan cansinamente en la redacción, la Sombra del rey Phocas viene para hacer compañía a Anastas y juntos añoran los años pasados, en los que “eran mucho más hombres, más dados al crimen, más apegados a las cosas” (54).

Los ministros acaban de redactar la Ley y la declaran universal, todos deben cumplirla, menos Anastas. Éste afirma que él también tiene que cumplirla, al fin y al cabo es el único a quien protege: “¿cómo queréis, bestias, que no la observe?”

Empieza la última parte de la cacería: el rey, a quien “se le ha encendido la caldera del odio”, mata a Micaure porque se ha opuesto a la Ley. El camino es inexorable, como en el relato de *Los diez negritos* y ya quedan solamente dos ministros: Stratos y Caucas.

Stratos urde un atentado falso para aplicar la ley, Caucas debe sentarse cerca del rey, éste dirá que lo quiere ahogar, Stratos lo mata y queda sólo frente Anastas, lo apuñala, coge la corona y empieza un discurso sobre los errores de Anastas. Anastas, como antes Phocas, se convierte en Sombra que recita al nuevo rey: “La historia se repite, la tradición continúa, la corona se gana sólo por el crimen. Ya sabes lo que te espera, asesino”.

Stratos empieza como todos, cree que él no caerá en los errores de Anastas y de sus predecesores, sabrá cuidarse, nadie lo matará, porque “eso ocurría a los reyes que no sabíais gobernar”.

La historia empieza una nueva etapa que, como el cuadro de las latas de sopa, repite la misma figura: el rey Stratos pide a Gaspar un matamoscas y un vaso de agua, Gaspar sale con indiferencia, y la Sombra de Anastas dice, mientras abandona la escena: *¡Ingenuo!*

Todo seguirá igual, el poder como objeto del deseo, cruel, inoperante, aburrido, lleno de inconvenientes cotidianos... Ha bastado la escenificación del final de un reinado, el de Anastas, para entrever la tira de reiteraciones: el gobierno de Fox, de Phocas, de Anastas, etc., y para saber que todos han asesinado a su predecesor, y todos fueron asesinados; se puede augurar el destino de Stratos, su reinado con los mismos inconvenientes que Anastas, aunque haya Constitución, y su muerte final a manos del siguiente rey, que probablemente será uno de los ministros de su gobierno.

La *dispositio* del drama no puede ser más sencilla: dos actos, bastante cortos ambos; la exposición en el primero de los inconvenientes que Anastas sufre en el ejercicio del poder; el segundo discute la posibilidad de eludir el asesinato, el deseo de blindarse de

Anastas, las discusiones sobre el poder absoluto y el constitucional, la falsedad de una Constitución que, bajo la apariencia de que cede poder al pueblo, sólo beneficia al rey. De todos modos la ineficacia de la Constitución y el inevitable asesinato del rey a manos de Stratos, suscitan la terrible impresión, que se apoya en todos los signos escénicos, de que el hombre está atrapado en una vorágine de hechos que se repiten una y otra vez.

¿Cómo el autor consigue con tan escasos medios temáticos, con tan sencillos recursos de disposición de la trama y con tan pocos motivos y con tan escuetos pasos argumentales y verbales crear una historia dramática de tensión tan profunda en su avance inexorable hacia el clímax final? ¿Cómo puede este texto tan esquemático transmitir al lector y al público tal percepción de desánimo y de desconfianza en el poder político? ¿Cómo resulta posible alcanzar una crítica tan radical de las formas de gobierno y de poder, y por extensión de los políticos? Y finalmente, ¿cómo es posible presentar con humor la crueldad del poder?

Aparte de la trama, en sus planteamientos generales y a la vez lineales en su forma esencial y, aparte de los monólogos totalmente contradictorios de Anastas que hacen ver al espectador, a través del cristal empañado de un humor negro y una ironía clara, cómo son las justificaciones argumentales inconsistentes y falsas del poder absoluto, arbitrario e ineficaz, ¿qué otros signos apuntan a esa idea y la expresan con eficacia?

Comprobamos que, además de los signos verbales, Benet utiliza otros recursos semióticos más sutiles, más relacionados con las formas, para manifestar e intensificar el sentido. El análisis nos permite comprobar que las categorías dramáticas y escénicas (el personaje, el espacio y el tiempo) en convergencia semiótica con los signos no verbales de la escena, están orientados hacia una especie de catarsis final que no afectará, como ya hemos dicho, a los sentimientos de compasión y temor, con los que la tragedia clásica identificaba a los espectadores y a los sujetos del mito, sino que se dirige al conocimiento del poder, a la injusticia de su forma de transmisión, al sufrimiento de su ejercicio y a su maldad intrínseca. Es decir, pone de manifiesto todas las razones para su rechazo.

Es una catarsis como un golpe al conocimiento, como un aviso a la reflexión: una enmienda a la totalidad. El espectador no siente compasión, ni puede sentirla, porque no se puede compadecer al culpable, y el rey no es inocente; tampoco siente temor, porque él no

se cree igual al rey: nunca se verá en las mismas circunstancias, que son exclusivas del rey, y nunca le pasará lo mismo. La escena se aleja de los sentimientos y suele derivar hacia el género cómico, que según Mauron (1998) es un proceso de inversión del trágico. Y efectivamente Benet, bajo la ironía y el humor, suscita y mantiene un tono trágico intenso.

El efecto catártico, según creemos, se sitúa en el ámbito del conocimiento: ya sabemos lo que es el poder, lo que exige para lograrlo, la calidad moral de asesino de quien lo logra; el espectador no siente compasión por el rey, nadie se identifica con él, por su maldad intrínseca; el público alcanza la desconfianza ante el poder cuando lo conoce, y este es el efecto catártico que logra *Anastas, o el origen de la Constitución*: todo está organizado por el poder, y todo para su beneficio, todo se presenta como un ejercicio de bondad, de altruismo, todo para el pueblo, y sin embargo se verifica que todo es al revés: todo beneficia al tirano; y finalmente hasta el tirano queda atrapado en esa perversa forma de poder político. La capacidad semiótica de esta tergiversación de la catarsis parece enorme; es un aviso y una lección para el espectador, que advierte la falsedad, identifica la incongruencia entre palabras y acciones, y no se deja llevar por sentimientos de adhesión, sino de rechazo.

Se puede analizar cómo el texto maneja multitud de recursos sintácticos y semánticos para lograr la tensión escénica y la catarsis gnoseológica en el desenlace. Las distintas categorías dramáticas, los signos verbales y no verbales del texto y de la representación, tienen la capacidad específica del género dramático para intensificar su sentido en el conjunto de la obra, para generar tensión, y, apoyándose en las formas dialogadas, que no suelen elucubrar, sino sintetizar argumentaciones sobre conceptos clave, puede potenciarse en su convergencia escénica. La obra parece un telegrama informativo, un aviso para navegantes, sobre la maldad del poder y la falta de ética de los poderosos, e incluso de su aguante respecto a los inconvenientes que de él se derivan. La falta de sentido se suma a la falta de complacencia para todos.

La capacidad de los signos particulares y su participación ordenada y subordinada al conjunto, les da mayor fuerza semiótica. Hemos podido ver cómo Anastas “convence” a sus ministros: él puede hacer lo que quiere, porque está investido de todos los poderes, y amenaza con pasarlos por las armas, si no lo obedecen; y estas terribles afirmaciones concurren con otras en las que se admira de su

propia inteligencia, de su extrema bondad, de su gran sabiduría política: la perversión del poderoso, del político, a partir del asesinato inicial, es inevitable. Por contraste, los ministros admiten su propia cobardía, su miedo, su ineficacia, todo lo que quiera decir Anastas: el diálogo lo pone de relieve de un modo inmediato, de forma vergonzosa.

El lenguaje en sus términos directos y en los contextos creados a medida que avanza la obra, resulta muy expresivo, y todo el texto se orienta inexorable e implacable hacia una violencia extrema, y, por si fuera poco, tal como se han dispuesto en la trama, las diferentes categorías y unidades dramáticas insisten en su capacidad de crear un ambiente insostenible de tensión; se anuncian planes de asesinato y se cumplen, se hacen denuncias y acusaciones de los colegas para que el rey se encolerice y mande al acusado a la *casa del señor Benito*, y también se cumple: todo lo malo se cumple y el temor va *in crescendo*. Las afirmaciones más inocuas inician los pasos hacia la muerte, la venganza, el poder.

El mensaje que se deduce de la fábula, de su disposición, del uso de los signos en secuencia, en contraste, en oposición binaria, etc., es el mismo que Benet busca cuando construye sus personajes, con el mismo esquematismo y la misma sobriedad que la historia, y cómo les da un valor general, de prototipos, y a la vez los individualiza; los sitúa en un cronotopo con todos sus elementos enfrentados, lo que les confiere dinamismo conceptual y hasta formal y una tensión insostenible, inevitable. La eficacia dramática en esta obra deriva de una sabia disposición de todas las unidades del drama y del discurso que las manifiesta para lograr una catarsis mental, razonable y razonada, a la que se suman todos los signos verbales y no verbales del texto y de la representación virtual.

3. LOS PERSONAJES: CÓMO ESTÁN CONSTRUIDOS

La fábula es, según Aristóteles, la primera y la más destacada de las partes cualitativas o esenciales de la tragedia; la segunda son los caracteres, o personajes, es decir, los sujetos de las acciones de la fábula.

Hacemos diferencia entre *caracteres* y *personajes*, aplicando el criterio de jerarquización de la *Poética*. Aristóteles habla de los sujetos de la acción como *caracteres (ethos)*, porque su modo de ser y de actuar es el que corresponde a su función en la fábula y, por tanto,

están contruidos con los rasgos determinantes de su acción. Puesto que la fábula es la primera de las partes esenciales de la tragedia, su prevalencia a las otras partes es un hecho; los caracteres, la elocución, el pensamiento se le subordinan y dependen de ella y se explican desde ella.

La tragedia moderna puede desplazar su interés hacia los personajes, considerándolos la parte más importante entre las esenciales de la tragedia; en consecuencia, los personajes realizan la acción que les corresponde ateniéndose fundamentalmente a su modo de ser, no sólo a su funcionalidad, y son ellos los que organizan la fábula.

En la jerarquización aristotélica, la fábula es la primera de las partes cualitativas o esenciales; en la tragedia moderna hay muchos ejemplos de tragedias en las que el personaje se erige en la más relevante de las partes esenciales del drama, sin que ni uno ni otro caso sea norma de carácter preceptivo, es solamente una norma de frecuencia.

El centro de la tragedia clásica está en la fábula, parte objetiva en sus relaciones con las demás unidades y con el conjunto de las acciones que la constituyen; el drama moderno, al desplazar el interés hacia el personaje que ocupa el centro ontológico y sintáctico de la historia, amplía el margen de las posibles lecturas, es decir, se abre en la lectura y en la interpretación a valores semánticos y semióticos nuevos, más subjetivos, y a relaciones intra y extratextuales.

Se puede hablar, aplicando este criterio, de dos tipos de tragedia: la de acción y la de personaje; la primera se estructura a partir de la fábula, y los personajes deben ser los que ésta exija, es decir, sujetos que sean caracteres *ad hoc*; la segunda se organiza en torno a los personajes, que son lo que son y como son, con autonomía individual, que condiciona el modo de realizar las acciones. Por ejemplo, elegida una trama de Venganza, en la *Orestía*, el sujeto que protagonice la acción ha de ser un vengador, alguien que reúna los rasgos que corresponden a tal función, aunque, sin duda, pueda tener otras notas individuantes; por el contrario, en el teatro de personaje, que se impone en las literaturas europeas a partir del Renacimiento, cuando la figura humana ocupa el centro de la creación artística y del conocimiento, el dramaturgo lo dibuja con unas específicas cualidades físicas, morales, culturales e individuales, lo coloca en un entorno familiar, social y cultural determinado, en consonancia o disonancia con su modo de ser, y lo enfrenta a un problema, que puede ser una

venganza, un amor desgraciado, una responsabilidad paternal o filial, etc., donde sus rasgos personales, su modo de ser, puede no coincidir con su modo de actuar y puede dar lugar a situaciones de enfrentamientos y contradicciones, que propicien, o impidan las acciones y las relaciones. Una mayor complejidad explica un modo de actuar o de no actuar, y también justifican un uso especial de la libertad: se puede verificar cómo actúa en un conflicto dramático un personaje tímido o endeble ante una grave responsabilidad, o un personaje educado en una cultura que no entiende las leyes vigentes en otro ámbito, y que debe asumirlas, etc. Un Vengador en la tragedia griega, no duda, el texto lo dota de los rasgos necesarios para cumplir inexorablemente su tarea; un vengador shakespeariano puede dudar, porque sufre complejo de Edipo, porque sus creencias le impiden la acción, o porque su cultura rechaza la violencia de la justicia tribal, o porque es tímido, lo que le impide la realización de su tarea, etc. y desbarata la Venganza. El personaje se subordina a la acción en la tragedia clásica, o prevalece sobre ella, en la tragedia moderna.

El personaje tiene una entidad propia y tiene un modo de actuar personal, que lo enfrenta a otros personajes y a los problemas concretos en el entorno en que vive y desarrolla su personalidad. Nos parece que la diferencia entre *caracteres* y *personajes* tiene su razón de ser en la historia del teatro, y tiene unas implicaciones claras en relación con el concepto de persona (sometido al *fatum* / libre), y con el concepto de religión que se tenga: los dioses son responsables del destino del hombre (*Edipo*), o bien el hombre es responsable de su propia vida, aunque sea condicionado, no determinado, por sus pasiones, por su genio, por su entorno (*Hamlet*), y muchas otras implicaciones indirectas, que pueden explicarse en la particularidad de los dramas.

El público del teatro clásico o del teatro moderno suele realizar sus lecturas centrándose en la acción, pero teniendo en cuenta las circunstancias del sujeto: su independencia en los esquemas literarios, su libertad personal en relación con su carácter, con su capacidad mental, con su entorno familiar, etc. El personaje moderno no es una entidad derivada de una acción y construida en abstracto, es, por el contrario, una encrucijada de rasgos determinados, de normas asumidas, de relaciones vinculantes, que a veces asume sin problemas, y otras con enfrentamientos dramáticos.

La representación de un drama suele orientar, mediante los signos no codificados de la escena, hacia una lectura concreta, hacia

una interpretación, no sólo de la obra, sino también de los valores sociales, familiares o individuales subyacentes, que sirven al texto de marco de referencias para dar sentido a las acciones. El contexto en el que el lector o espectador interpreta la tragedia condiciona el sentido que puede adquirir el personaje en las posibles lecturas que el director dispone en la escena, y que se abrirán a las lecturas de los espectadores.

Los personajes tienen gran relieve en la construcción de la obra, no son figuras que la fantasía crea arbitrariamente o copia de la realidad mediante observación directa; asumen un significado decisivo en la construcción y en la lectura del drama, según se enfoquen desde la acción o desde su propio modo de ser.

Anastas o el origen de la Constitución se decanta por el esquema clásico; sus sujetos no son personajes, son caracteres, y éstos reducidos estrictamente a los rasgos exigidos por la acción. No cabe duda de que la tragedia es más intensa desde esta posibilidad, pues el sujeto, aplastado por los hechos, se ve incapaz de reaccionar, de dirigir sus acciones y dispone de una libertad más controlada, más dramática.

Anastas y Phocas, y al final Stratos, representan el sujeto del poder, tienen las mismas reacciones, las mismas aspiraciones, las mismas esperanzas, se ven envueltos en la vorágine de la acción: son asesinos y objetos de un asesinato, y así lo admiten con la naturalidad que procede de la tradición y de las normas de uso en la sociedad en que viven. Los ministros son los aspirantes al poder, piensan en matar, y no directamente en que pueden ser asesinados, ya que, dada su inteligencia, según esperan, podrán eludir la muerte.

El personaje coordinador, Gaspar, es el criado, vago y poco respetuoso, que lleva muchos años en el cargo; está dibujado un tanto difusamente, porque no es una figura central en el tema de acceso al poder, pero sí lo es en las estrategias escénicas de confidente, de coordinación y también por relación al desempeño del poder de Anastas, para señalar su falta de autoridad y los inconvenientes diarios que sufre. Todos son prototipos en relación a la fábula y lo son también en sí mismos; y todo ello a partir de unos presupuestos basados en el engaño, la mentira, la exageración, la falta de temor y la excesiva confianza en su inteligencia. Anastas parece muy inspirado para definir su papel desde su propio enfoque de petulancia y de exceso: la política es pura farsa, en la que nada es lo que parece, y nada significa lo habitual sino lo contrario, y él la conoce como nadie, según se lo resume a Gaspar:

La política, Gaspar, es una gran cosa recientemente descubierta. Al conjuro de ella, Anastas, tu buen rey, gobierna a su capricho, conserva entera la piel, que no es poca cosa, Gaspar. Ah! La política es un arte muy difícil (señalándose la frente) que exige mucho de aquí. No todo el mundo sirve. En absoluto, estaríamos perdidos. Y su mayor secreto reside en hacer creer a la gente que se la está engañando para que el pueblo, a su vez, haga lo que cree que no tiene que hacer, tratando así de engañarme y dejando de hacer, lo que yo, justamente, quiero que no haga (12).

En torno a dos temas: el ansia de poder / la excesiva confianza en sí mismo, están contruidos los caracteres de *Anastas, o el origen de la Constitución*; los reyes se suceden sin importarles ser asesinos y confiando en salvarse del asesinato. La farsa, la mentira, la crueldad, la ambición, la traición, etc. están en la base de la conducta de los caracteres que deben desempeñar el poder en una sociedad que admite ese esquema. Su construcción es, efectivamente, la de caracteres, no la de personajes, y están un tanto deshumanizados, como es lógico. Vamos a verlos individualmente.

* * *

Anastas es un nombre propio que se utiliza en los países balcánicos por el griego Anastasio, que significa *el que tiene fuerza para resucitar*. Sin duda no es en la obra un nombre propio inocente, sin ningún sentido, limitado a la función denotativa como suele ser el uso normal de los nombres propios y de los pronombres en función indécica; es un nombre denotativo de una categoría de individuos, y de caracteres, y a la vez un término con notas intensivas, es decir con rasgos de significación inmanentes, para el lector que los conozca y sepa interpretarlos; es el nombre del rey actual en ese reino sin nombre que puede ser cualquiera, y alude a un carácter: el que encarna el poder político, que sirve sucesivamente para los que lo sucederán en una forma de poder que resucita de uno a otros; a rey muerto, mejor dicho, a rey asesinado, rey puesto: muere un individuo que es rey, asesinado por otro individuo, que tomará el mismo papel; éste será asesinado por otro que tomará su función y lo sustituirá; ninguno es rey por herencia, ni por méritos, ni por elección; su turno deriva de haber matado al rey anterior, porque siempre hay un rey; el cargo resucita y se encarna en el asesino siguiente.

Phocas, palabra de origen griego, es el nombre de un emperador bizantino, Flavius Phocas Augustus (602-610), que usurpó el trono al emperador Mauricio y fue derrocado por Heraclius. En el drama de Benet, Phocas el anterior asesino-rey fue asesinado y sustituido por Anastas, y no se diferencia sustancial ni pragmáticamente de éste. Su sombra se presenta continuamente a Anastas, para recordarle que lo mató y Anastas vuelve a ensañarse con él intermitentemente, apuñalándolo de nuevo. En el desenlace de la obra Stratos hace lo mismo con Anastas, mientras éste toma el papel de Phocas, como Sombra que vaticina el porvenir. El tono repetitivo de los caracteres es manifiesto en el discurso: un rey es sustituido por el aspirante, que se convierte en rey y será sustituido por otro aspirante: todos componen la diacronía de la tira trágica y cada uno se detiene en una etapa, repitiendo la misma situación, el mismo cuadro; todos tienen la misma personalidad, en función de su papel; carecen de rasgos individuales, y más allá del nombre son intercambiables.

El poder es una especie de maldición que el pueblo soporta, en una cadena interminable, y sus eslabones son los reyes que se suceden para perpetuar el cargo, y se mueren uno tras otro asesinados por el siguiente: Anastas es el monarca actual y sus ministros son los aspirantes a sustituirlo. Anastas es el carácter que fue Phocas y que será Stratos; se convertirá en la sombra que ahora es Phocas, y augura para Stratos el mismo porvenir; ninguno de los tres tiene cualidades personales que lo conviertan en un personaje; son un carácter, con la misma conducta, la correspondiente a la función de rey-asesino-asesinable, por lo que podrían denominarse rey 1, rey 2 y rey 3; los tres comparten la aspiración al poder; los tres acceden a él de la misma manera; los tres lo desempeñan igual y los tres han sido o serán asesinados por su sucesor.

El drama es, en el sentido más propio, un drama histórico, el *drama de la historia*, puesto que si ésta se parara, no habría necesidad de sustituciones; es el drama del poder planteado históricamente sobre la idea de que el hombre es mortal y debe ser sustituido por otro en el devenir cronológico. Es una sucesión realizada dramáticamente sobre la muerte, pero en forma de asesinato, no uno sólo, no casual, sino consustancial al poder y a su esquema, reiterado una y otra vez.

Los reyes se suceden; los cinco ministros son simultáneos, aunque constituyan un solo carácter, todos son iguales, y además son idénticos funcionalmente: entran y salen a la vez, todos pretenden lo mismo y son intercambiables; podrían denominarse ministro 1,

ministro 2, ministro, 3..., o como los presenta Gaspar: “Ruytelán, uno; Stratos, dos; Tioda, tres. El general, cuatro. Cuatro y cinco. Están todos” (11).

No cabe duda de que esta forma de construcción del personaje, más que colectivo, repetido, pues todos actúan igual, aunque no en conjunto, cada uno en su nombre y para sí mismo, les da mayor fuerza y contribuye a radicalizar su ser y su conducta, a la vez que destaca su funcionalidad en la fábula.

Benet, apoyándose en dos principios contradictorios, la deshumanización y la individualización de la figura del rey, busca la crueldad absoluta, hasta el extremo de reducir su ser a la aspiración por un poder que se ha vaciado de contenido y se ha convertido en una quimera: el rey no aspira a arreglar nada, a organizar mínimamente la sociedad, ni se apoya en la fantasía de *desfacen entuertos*, ni siquiera en decir que los *desface*, al menos como coartada a sus aspiraciones personales y a la justificación de la violencia extrema. El rey ejerce un poder abocado a la nada, personal y socialmente: el poder es una finalidad sin fin.

La carencia de contenido del poder resulta muy trágica, porque deja en evidencia que algo que cuesta tanto no sirve para nada; se subraya este hecho y se señala escénicamente con un motivo muy significativo: el rey se ausenta de la corte durante un tiempo y nadie pregunta por él, nadie lo echa de menos, nada se interrumpe o queda sin hacer porque él no esté; da lo mismo que el rey esté presente o ausente.

El primer diálogo de Anastas con Gaspar es uno de los más escuetos en su crueldad y más vacíos en sus referencias; destaca con eficacia y sin paliativos que nada pasa porque el rey desaparezca: nadie, nada, ninguno pregunta por él; el rey en sí mismo es inútil y no vale para nada en la organización social; ni consejos, ni advertencias, ni amnistías, ni escarmientos, nada lo libra de su vacío óntico y funcional, si acaso se identifica con la fuerza, y para demostrarlo, pisotea y agrede varias veces a Gaspar, que recibe el maltrato como si fuera inherente al cargo y parte de sus obligaciones.

El único carácter que se hace personaje es Gaspar, porque adquiere algún rasgo mínimo de personalidad individual: no contesta, para responder a cualquier pregunta repite el nombre del rey, Anastas, hasta cuatro veces, es indiferente a todo, y lo seguirá siendo con Stratos, y parece que está en el escenario para advertir que está el rey, como su sombra; no obedece, ni se rebela ante lo que le mandan, no

trae el matamosquitos, ni el vaso de agua que le pide Anastas una y otra vez, y le seguirá pidiendo el nuevo rey; como personaje coordinador informa al rey de que ha convocado a los ministros para un Consejo y suele interpretar los signos escénicos: es capaz de suponer que los que llaman a la puerta son los ministros, y efectivamente son todos ellos, los cinco, a los que presenta enumerándolos con su nombre, su profesión o un número. Pero Gaspar es un personaje escénico, no autónomo, como hemos mostrado anteriormente.

De ese personaje colectivo que es el conjunto de los ministros saldrá el sucesor de Anastas. Más que colectivo podríamos denominarlo repetido; todos son iguales, todos aspiran a lo mismo: destruir a los otros cuatro, matar a Anastas y alcanzar la corona. No actúan colectivamente, sino enfrentándose cada uno a los otros cuatro, como un nudo de víboras. Con sus insidias mueven al rey a suprimirlos, uno tras otro, hasta que finalmente Stratos asesina directamente a Caucas y al rey Anastas. Éste se convierte en Sombra, y Stratos se erige en el nuevo rey-asesino, destinado a ser asesinado.

Los caracteres responden, sin duda, a las exigencias de las funciones que desempeñan en la fábula, y este modo de construirlos cohesionan eficazmente la historia con sus sujetos, en el drama del poder, de su ejercicio y de su sacrificio, que es *Anastas, o el origen de la Constitución*, un drama clásico.

4. VALOR SEMIÓTICO DE LOS ESPACIOS Y LOS TIEMPOS DRAMÁTICOS

El espacio, en sus diversas formas escénicas, es la categoría más destacada del género dramático, porque condiciona a todas las demás. La obra dramática está dirigida siempre a su representación en directo, en un espacio escénico, ante los ojos del público. De esta finalidad deriva que el tiempo transcurra en un presente limitado, que se identifica con el tiempo implicado en la acción que transcurrirá delante de los espectadores, no en la relatada o evocada; pocas veces el teatro deja tiempos en blanco o superpuestos, y no suele cambiar el orden, como la novela. La representación exige también que los movimientos de los personajes se realicen de forma verosímil en los límites materiales del escenario, que la trama y sus motivos se adapten a las posibilidades del ámbito escénico y que el lenguaje sea un *diálogo in praesentia*. Todo debe escenificarse ante los ojos del espectador en unos límites en los que pueda ser percibido, y para ello,

la representación utiliza, cuando son necesarias, *estrategias escénicas* que encuadren la estancia y los movimientos de los personajes, es decir, el espacio lúdico, en los límites materiales del espacio y el tiempo escénicos.

Al final del primer acto, Benet pone una escena que parece repetir una del pasado, el asesinato de Phocas, pero no es así, puesto que no es a Phocas a quien ataca Anastas, sino a la Sombra de Phocas; se trata de un recuerdo que revive la escena, pero no puede ser la escena repetida, que pertenece al pasado, es una estrategia para hacer más inmediato el pasado y el modo habitual de acceso al poder; sin embargo, para darle un realismo mayor, Anastas aparece *salpicado de sangre hasta las barbas* (29).

En *Anastas, o el origen de la Constitución*, tanto el espacio dramático como el lúdico, el escénico y el escenográfico, se mantienen sin alteraciones en los dos actos: el espacio escénico es el salón del trono representado en el escenario, un espacio simbólico del poder, de modo que el asalto al poder es el asalto al salón del trono. En el salón se produce el asesinato de Phocas y se recuerda fácticamente, allí se produce el asesinato de Anastas, y en el futuro se llevará a cabo el de Stratos, según se vaticina.

Ese espacio escénico se convierte en el espacio lúdico, o lugar por donde se mueven los personajes: el salón del trono se amplía mediante la alusión a espacios contiguos, mediante el sonido (gritos y golpes de los ministros a la puerta, desde fuera del salón); se amplía también verbalmente, con espacios a donde se envía a los ministros: *la casa de Benito*, lugar de destino de los condenados a muerte.

En el primer acto, cada vez que Gaspar abre la puerta, el oído advierte que hay un espacio contiguo ocupado por los personajes que pueden irrumpir en el drama: *se perciben rumores de voces en el exterior* (10); luego Gaspar se acerca a otra puerta y *mira a través del ojo de la cerradura* (10) para confirmar lo que se ve en ese espacio exterior y que son los súbditos del rey. Más tarde sale Gaspar, y

al abrirse la puerta se oyen murmullos y se percibe una gran agitación exterior. Anastas se vuelve a sentar en el Trono, para meditar. Durante su monólogo es interrumpido por voces confusas, ruidos de pasos y de carrera, golpes y cuerpos que se debaten y se lamentan (13).

El oído y la vista permiten ampliar el escenario y dar testimonio de lo que pasa fuera de las murallas o simplemente fuera de la vista de

los espectadores; esta forma de tratar el espacio ya fue utilizada en las *teitoscopias* del teatro griego y de modos diversos en toda la historia de la puesta en escena y, sin duda imprime una tensión dramática intensa a la obra, pues generalmente el espacio exterior acecha y oprime. El espacio presente parece acosado por espacios exteriores amenazantes. La presión sobre el rey vendrá del exterior y está siempre activa.

Efectivamente, *Anastas o el origen de la Constitución*, se desenvuelve en un espacio escénico asediado por el espacio exterior; lo que pasa dentro del espacio acotado, con ser trágico por la forma de vida que acoge, de temores, insatisfacción, de riesgo y de peligro físico, de sed y de mosquitos. etc., se dramatiza más aún por el acecho exterior, como espada de Damocles, del rito de sustitución, cada vez más agobiante; la presión humana, representada en los ministros, es cada vez más próxima, más integrada en la tragedia, hasta que irrumpen todos a la vez y de forma violenta:

La agitación exterior va en aumento. Anastas se dirige al lateral izquierdo cuya puerta abre bruscamente. Entran de golpe todos sus ministros de manera tan atropellada que tropiezan unos con otros para venir todos al suelo...

Se repite la confusión al tomar asiento los ministros. Se quitan recíprocamente las sillas y alguno cae al suelo otra vez (14).

Los espacios no son diferentes ni independientes, constituyen una continuidad de lugares que, como los personajes, se presionan, se acechan, se agreden: un espacio a la vista deja oír los ruidos del espacio exterior que lo acosa, lo agobia y finalmente logra entrar en escena de forma violenta.

Creemos que esta concepción del espacio tiene el mismo valor semiótico que hemos visto en las otras categorías dramáticas: se suma a la fábula y a los personajes, para conseguir una tensión y un dramatismo continuado en *Anastas*. Todas las unidades y niveles de expresión del drama trabajan en unidad para darle tensión y dramatismo conjuntamente.

Lo mismo podemos verificar si analizamos el tiempo de la escena. Es un tiempo cronológico que empieza con Anastas en el poder, y cuyo vacío y sin sentido se manifiesta en su guerra con los mosquitos, con el criado y con los ministros. Anastas representa el poder, absoluto o constitucional, es lo mismo, degenerado, sin

finalidad, sin satisfacciones, sin logros, etc. Un poder que anula en absoluto al monarca, por cuya cabeza no pasa el dejarlo. El tiempo del rey se consume en algo tan trivial como luchar contra los mosquitos y la sed, en dar órdenes que nadie cumple, en guardarse de su virtual asesino...

El tiempo presente enlaza con la historia a través de la sombra del rey Phocas, según nos cuenta Anastas, y llevará al rey siguiente, Stratos. La historia sitúa a Phocas como el eslabón de la cadena que viene del pasado, que se manifiesta en el presente con Anastas, y lleva al desenlace futuro con Stratos. Anastas es el presente, Phocas el pasado y Stratos el futuro: tiempo y personajes se identifican totalmente.

Destacamos que en esta fábula no hay el esquema tópico de planteamiento, nudo y desenlace; la trama es la historia en su totalidad con unos episodios que se repiten siempre de la misma manera; es la historia de una cadena, de la que se nos da a conocer un eslabón, informando que es uno más de una serie que siempre ha sido igual; el planteamiento será el mismo en todos los segmentos, y el desenlace se reitera sin fin en todos ellos: el tiempo es repetitivo, porque lo es la fábula.

El drama del poder es el drama de la humanidad en su devenir histórico, que necesita organizarse jerárquicamente, pero no encuentra el método adecuado; siempre tropieza con los mismos defectos, y no supera los inconvenientes; la experiencia de uno no sirve de enseñanza para el siguiente. El conjunto es una tragedia, en la que cada episodio repite la estructura del conjunto y en los que el sujeto es, como en el drama medieval, *Everyman*, el hombre. El esquema del drama es abierto, no a diversas interpretaciones o posibilidades, sino a la repetición del mismo motivo.

Y el *pensamiento* que se desprende de la historia así enfocada, de la construcción de los personajes, de la disposición reiterativa de los cuadros en el conjunto de la trama, abrumba al hombre, no le permite la más mínima organización razonable, no tiene remedio en sus inconvenientes y produce un infinito cansancio.

Y si de estas categorías textuales y a la vez escénicas, pasamos al análisis de otros signos solamente escénicos, la conclusión es la misma: todo es viejo, todo está raído, todo es un sin-sentido, y todo proviene inexorable del tiempo pasado y conduce a un futuro absurdo.

5. LOS SIGNOS ESCÉNICOS NO VERBALES

Destacamos en primer término los signos que residen en el actor: a) los signos fónicos, la *entonación*. En el diálogo inicial entre Anastas y Gaspar, éste no dice más que el nombre del rey para responder a todas y cada una de las preguntas de su amo. No hay acotaciones que indiquen de qué modo debe o puede repetir el nombre, pero el lector puede intuir a partir del texto que no son iguales en entonación las cuatro respuestas; la primera vez, *Anastas* puede tener un tono de sorpresa, quizá de rechazo, a la frase que dice el rey; la segunda vez, el *Anastas* puede sonar a total rechazo, por lo que el rey comenta con tono reflejo: “No empecemos, Gaspar. Tráeme la droga y déjame en paz. Y sobre todo, no te hagas de rogar”.

Gaspar vuelve a repetir, quizá para sugerir al rey reflexión: *Anastas*, y Anastas se enfada: “¡Que traigas el veneno, he dicho! Gaspar refuerza su oposición: Pero Anastas...”

El rey cambia el tono imperativo por el ruego: “Escucha, Gaspar, amigo mío. ¿Te importaría hacerme el favor de traerme el veneno?”

El diálogo está constituido por las frases de Anastas, que tienen un claro significado de petición, y la contestación de Gaspar, repetida, que ha de ser modulada fonéticamente con cansancio e indiferencia, pues no está dispuesto a actuar. Los actores tienen que interpretar el sentido de la relación que quieren poner de relieve entre los dos y qué significado le han dado a ese extraño intercambio verbal entre amo y criado, antes de realizar fonéticamente el repetido *Anastas*.

¿Las relaciones de Anastas y su criado están en clave de farsa para mostrar la dependencia que el rey mantiene ante su camarero, siendo como es un rey de pacotilla, de ademanes cansinos y traje andrajoso? ¿También la jerarquía está deteriorada, como el traje, el manto y la corona del rey? ¿Es una escena del absurdo, que expresa lo contrario de lo que dice? ¿Acaso muestra que el rey ostenta el poder del Estado y no sabe mandar en su propia casa, a su criado? Sin duda es una escena original, que habrá que encajar en el conjunto de los signos verbales de la representación, según la lectura que se haga de la obra. Puede adoptar cualquier tono: patético, de impaciencia, de cansancio, de desánimo, de farsa, con alternancias, etc.

Los diálogos de Anastas con Gaspar mantienen siempre el mismo tono; en el segundo, sobre el tema de la ausencia del rey, Gaspar no hace más que repetir negativas: “¿quién ha venido? –*Nadie*;

¿Qué ha pasado? –*Nada*. ¿Ha habido algún recado? –*Ninguno*. ¿No comprendes que eso no es posible? –*No*. ¿No ha habido nada de nada? –*Nada...*”. Y luego enlaza de nuevo dos *Anastas*, que terminan por irritar tanto al rey que se abalanza sobre el criado, lo pisa y lo maltrata con saña.

Si seguimos con los signos que se manifiestan en el cuerpo del actor, la *expresión corporal* del rey es de gran derrota: con “*aspecto muy fatigado*, se sienta en el Trono, estirando las piernas y bostezando, se frota la cara con las manos, permanece con la cabeza apoyada en las manos”, luego se mira en el espejo, se lava las manos y la cara, se atusa el cabello, se coloca con coquetería la corona... (5), y mientras tanto sigue cazando mosquitos y comiéndoselos. La escena se repite en el Consejo de ministros:

Anastas se desploma sobre el trono, abatido y jadeante, cubriéndose la cara con las manos para ocultar sus sollozos que suenan en toda la escena. Se enjuga las lágrimas... (18).

Los ministros coinciden como grupo en todos los movimientos y en la expresión del cuerpo: entran todos a la vez, atropelladamente, se caen al suelo unos encima de otros, se incorporan, se propinan codazos y empujones, y “se repite la confusión” cada vez que se desplazan; no contestan a las preguntas directas del rey, a no ser que las dirija a uno de ellos nominalmente, pues como grupo no contestan, ninguno se erige en portavoz, ninguno toma la iniciativa. Cuando se dedican “a sus labores”, Tioda se hurga el oído con un cucurucho de papel, Caucas busca restos de tabaco en sus bolsillos, Stratos y Micaure juegan a las cartas, Ruyteland se cose un botón en la chaqueta: cada uno tiene su tarea particular y entre todos forman un grupo de atolondrados.

Los *trajes*, según se afirma en las indicaciones generales del comienzo, deben corresponder a la época actual, pero un poco anticuada; deben indicar que si en algún momento fue brillante el aspecto del rey, de su gobierno, ahora la ropa y los muebles que constituyen su ambiente, está deteriorados, Anastas lleva “una grosera corona de latón, un viejo chaqué, una banda morada desteñida y un manto de terciopelo rojo salpicado de agujeros, que probablemente se hizo aprovechando una antigua colcha” (5).

De Gaspar no dice nada respecto a su atuendo; los ministros coinciden en sus trajes, que se describen cuando entran

atropelladamente: “los cinco ministros, todos sucios y polvorientos, vestidos como los antiguos fumistas, viejos chaqués, camisas ennegrecidas, chisteras rotas y arrugadas...” (14-15).

Entre los objetos, cobra especial simbolismo la corona: “una grosera corona de latón” (5), que, al menor movimiento “se desliza hacia la nuca” (5), pero sigue siendo importante para el rey que “se lava la cara y manos atusándose el cabello y calándose la corona con cierta coquetería” (6). Al final del primer acto, en la lucha que sostiene Anastas con la Sombra del rey Phocas, cuando éste “yace inmóvil, su corona rueda por el suelo”, Anastas se apresura a recogerla y se levanta “ciñéndose la corona del caído”, luego se sentará en el trono, “sosteniéndose la corona con ambas manos” (19), reteniéndola con ansia.

El segundo acto tiene menos acotaciones que el primero, pues ya están en escena los signos que permanecen toda la obra; los nuevos se refieren casi exclusivamente a *movimientos* de entrada y salida de personajes.

En líneas generales el primer acto escenifica el tema del acceso al poder, por eso termina con la repetición de la muerte de Phocas, el segundo muestra el ejercicio del poder. El rey está ya en el trono, los ministros están a sus entretenimientos y trabajos, discuten la Ley de Leyes, la Constitución que Anastas ha pedido para blindarse contra ataques y otras violencias y el acto se cierra con la muerte de Anastas a manos de Stratos, que repite la escena: la corona ha caído de la cabeza de Anastas, y Stratos “se ciñe la corona que recoge del suelo”. La Sombra de Anastas que surge de su cuerpo muerto, “mira con desprecio a Stratos, sentado en el Trono y coronado” (64), y sentencia:

La historia se repite, manteniéndose en sus trece, la tradición continúa, la corona se gana sólo por el crimen. Ya sabes lo que te espera, asesino (64).

BIBLIOGRAFÍA

Benet, J., (2010), *Teatro completo*, prólogo de V. Molina Foix, presentación de la edición de M. Carrera Gallardo, Madrid, Siglo XXI.

- Bobes Naves, C., (1990), “Cómo está construida *La dama duende*, de Calderón “, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (Universidad de Zaragoza), 1, pp. 65-80.
- , (1994), “Los signos no verbales en el escenario”, Conferencia inaugural del “Congreso sobre Teatro Siglo XX” celebrado en la Facultad de Ciencias de la Información, en *Actas del Congreso celebrado del 17 al 30 de noviembre de 1992. Teatro siglo XX*, Departamento de Filología española III, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense, Madrid, pp. 6-18.
- Jones, E. (1975), *Hamlet y Edipo*, Barcelona, Madrágora (trad. del inglés *Hamlet and Oedipus*, Londres, 1949).
- Mauron, Ch. (1998), *Psicocrítica del género cómico*, Madrid, Arco Libros (trad. de la 3ª ed. francesa, 1964).