

## La estructura del viaje iniciático en “La Saturna” de Domingo Miras

ANA PADILLA MANGAS

Los cuentos iniciáticos antiguos tenían como estructura fundamental el viaje; viaje que se emprendía, generalmente, en busca del saber o inmortalidad, que para la mente oriental venía a ser lo mismo. Domingo Miras dramatizó en 1974 la historia de uno de ellos, cuyo fin no es el logro de la sabiduría, sino una simple carta de recomendación.

*La Saturna* (1) es un drama itinerante en el que asistimos al viaje de ida y vuelta de Aldonza Saturno de Rebollo, esposa de Clemente Pablos y madre del Buscón Don Pablos, cuya historia narró Quevedo. El arranque de la obra le viene dado a Miras, por una frase que dice el pícaro referida a un hermano de siete años: “Murió el angelito de unos azotes que le dieron en la cárcel”. Esto le impulsa a recrear la situación desesperada en la que debió encontrarse la madre del niño, cuando lo encarcelaron. La obra pues, va a narrar lo que omite la novela de Quevedo, recreando D. Miras la posible vida y ambiente de la madre de D. Pablos.

La aventura iniciática de *La Saturna*, esta situada en la década transcurrida entre 1508 y 1590. Años de recrudescimiento del bandole-

- (1) Obtuvo el premio “Diego Sánchez” de Badajoz en 1974. Fue publicada en el mismo año y estrenada el 3 de octubre de 1980 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, bajo la dirección de Manuel Canseco. Con anterioridad parece haber tenido un conato de estreno bajo la dirección de César Oliva: “La representación de esta interesante pieza (...) tuvo lugar en el antiguo y bonito teatro de Ebiza y bien puede decirse que se trata de un drama que sigue sin estrenarse”. en *Primer Acto*, n.º 185. 1980. Pág. 70.

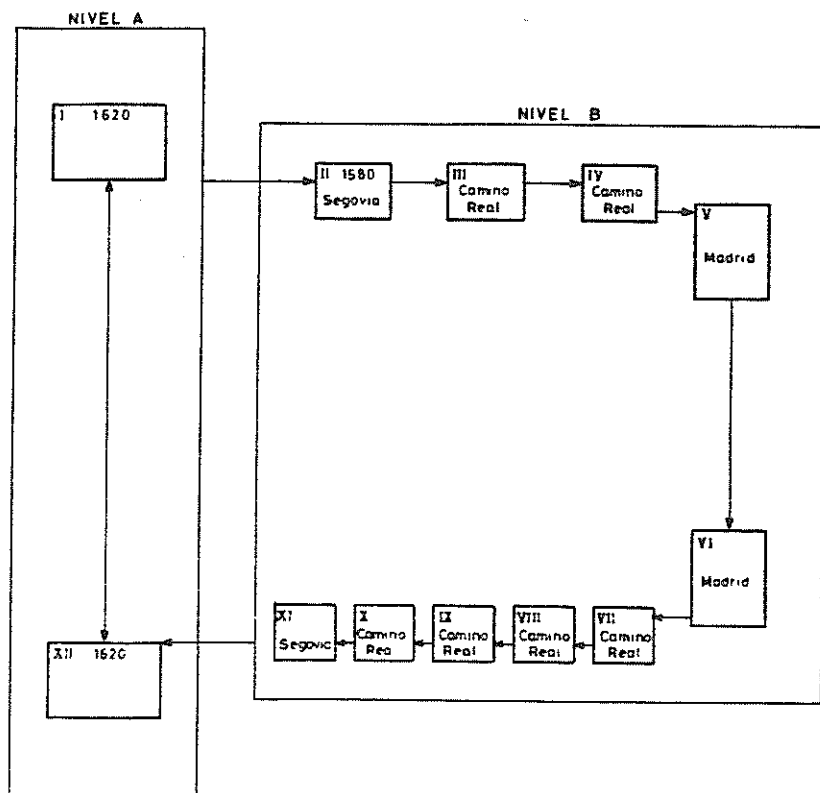
rismo, de los vagabundos y de la miseria. La mayoría de los personajes, así como el ambiente de la obra, se incluyen en la inequívoca estirpe picaresca: rameras, cómicos, rufianes, brujas y alcahuetas que elaboran estampas de mendicidad, vagabundeo y delincuencia. Todos ellos pertenecen a la clase social económicamente más débil que, por otra parte, fue la que padeció, de una forma más directa, las consecuencias de la "revolución de los precios" y el encarecimiento de los cereales, que ahora tenían un excelente mercado en América.

La situación de estas clases populares, que en la primera mitad del S. XVI había sido de relativa prosperidad, empeoraron a partir de 1550, víctimas de pobres salarios y del fisco. Todo esto explica la creciente miseria que hace aumentar la mendicidad, picaresca y brujería. En este ambiente se desarrolla la historia dramarizada por Domingo Miras, cuyo argumento, excluyendo el marco en el que se integra y del que hablaremos después, es el siguiente: Saturna, informada de que su marido e hijo de siete años han sido trasladados por la justicia a la cárcel, decide ir a Madrid en busca del influyente Don Alonso Coronel con el fin de conseguir una carta de recomendación para sacarlos de la celda. Tanto el camino de ida como el de vuelta, supondrá una serie de aventuras y desventuras que modificarán la actitud inicial del personaje. Finalizado éste, al llegar a su casa, le dan la noticia de que el niño ha muerto a consecuencia de los golpes recibidos.

La obra se organiza en base al viaje, ida y vuelta, que realiza la protagonista de Segovia a Madrid. Esta aventura peripatética, que temporalmente está situada en la década de 1580, se enmarca (véase el organigrama), entre los cuadros I y XIV que tienen lugar entre 1620 - 1625, existe pues, una retrospectiva temporal ininterrumpida que comienza en el cuadro II y finaliza en el XI.

Domingo Miras desarrolla la obra en orden a una "anécdota" ficticia provocada por la "realidad poética", representada por D. Francisco de Quevedo y su personaje Don Pablos que ocupan los cuadros I y XII, abriendo y cerrando dicha "anécdota". La estructura narrativa de la historia dramatizada tiene una composición circular y sencilla (cuadros II hasta el XI) en la que la secuencia cronológica lo es todo: Partida de Segovia (Cuadro I). Llegada a Madrid (Cuadro V y VI), camino de vuelta y regreso a Segovia.

El autor desarrolla la obra en orden a una "anécdota" ficticia (nivel B) que encuadra en un marco de "realidad poética" (nivel A), representado por D. Francisco de Quevedo y su personaje Don Pablos. El paso de un nivel a otro se lleva a cabo por medio de una retrospectiva "analéptica" o evocación posterior de una acción anterior a ese momento (2).



La anacronía, que tiene un “alcance” cuya “amplitud” es de cuarenta años, se mantiene lineal e ininterrumpida a lo largo de toda la “anécdota” que compone la obra.

La plasmación escénica de estos niveles temporales se consigue, en primer lugar, porque el personaje Quevedo cede la palabra a la figura dramática concebida en su imaginación, apareciendo Don Pablos a modo de narrador de la “historia” que se va a representar. En segundo lugar y, como recurso técnico, la luz que proyecta el candil es apagada por el propio pícaro, desapareciendo la continuidad temporal y produciéndose un salto que nos traslada a cuarenta años atrás. En este sentido la ausencia de luz supondría una ruptura con la realidad presente, y a la vez un enlace con el mundo de la imaginación que nos situaría en el plano de lo irreal.

*“Don Pablos sopla el candil. Oscuro.  
Se oye la voz del pícaro grotesca y  
ligeramente agresiva.*

*DON PABLOS: "No lo necesitamos, señor Don Francisco. Agora vamos a ver con los ojos del espíritu, y los candiles que esos ojos precisan están dentro de la cabeza. Espabile los suyos, encienda las luces de su ánima, que tanto más verá cuanto más alumbrada la tenga" (3).*

Para Domingo Yndurain en este escena el distanciamiento resulta potenciado: "el oyente, a su idea del *Buscón*, añade el efecto autor-actor/obra literaria conocida, esto es, literatura sobre literatura. Sin embargo, este procedimiento teatral es ambiguo porque si bien aleja el caso del espectador (al presentarlo como reelaboración de una obra ya de ficción) lo acerca al plantearlo como un caso real, como unas memorias verdaderas, escritas al dictado por Quevedo. Un paréntesis; que sea Quevedo quien escribe lo que le cuenta Pablos supone una inducción realista y un fino análisis del *Buscón*: el estilo de la obra es de Quevedo, lo mismo que la perspectiva, a pesar de la ficción autobiográfica; de esta manera el desdoblamiento que ofrece Domingo Miras es coherente en la obra"(4).

Este primer cuadro, que abre la puerta a la "anécdota" dramatizada, conecta directamente, con el último (cuadro XII) que la cierra (nivel A), perteneciente también a la "realidad poética". Don Pablos, a modo de epílogo tomado de *El Buscón* cuenta el fatal desenlace de la infeliz pareja.

Pero este personaje de El pícaro que en el cuadro I aparece como realidad dramática, no la tiene al esfumarse en el último cuadro, también él ha sido un sueño de Quevedo y al quedarse el famoso escritor solo y somnoliento es cuando ve a Saturna quemándose viva, y exclama que todo es: "...mentirosa apariencia, ilusión vana de mis sentidos tramoya y fingimiento..." (5).

Todo lo escenificado ha sido un espectáculo, una obra dramática, es la misma respuesta que se da el espectador. Por ello, el autor hace trascender la ficción poniendo en boca de Saturna unas digresiones finales que generalizan su propia particularidad, pasando de la ficción a la realidad, del espacio dramático al espacio histórico del autor y espectador. En definitiva, el siglo XVI al XX:

*SATURNA: "(Gritando) ¡tramoya y fingimiento, dices! ¡Ay, sí! ¡para tí si lo es, pero no para mí! ¡Ay, si para mí también lo fuera!*

(3) MIRAS, Domingo: "La Saturna", *Pipirijaina*, n.º 4, 1974. Pág. 19.

(4) YNDURAIN, D.: "De Galdós a Miras, pasando por Valle-Inclán", en *Primer Acto*, n.º 187, diciembre, 1980. Enero, 1981. Pág. 119.

(5) MIRAS: *Ob. cit.* Pág. 72.

*Entonces, estaríamos iguales; pero no lo estamos, no.  
¡No son fingidas, las hogueras que a mí y a los míos nos abrasan vivos! ¡No son fingidas las torturas y las cárceles! ¡Ni el hambre y la miseria, ni el dolor y la desesperación! ¡No son fingidas para nosotros, sino muy verdaderas! ¡Para tí sí, que sólo te las imaginas, pero nosotros las sufrimos! ¡Esa es la diferencia que va de unos a otros! ¡La maldita diferencia!”(6).*

Toda la obra está enmarcada en un sueño creativo de D. Francisco de Quevedo, pero este sueño físico adquiere un significado profundo al comparar sueño con evasión, artificios escénicos con realidad histórica, de ahí que finalice la obra diciendo:

*SATURNA: Con voz rota y fuerte, mientras el humo filmado se hace oscuro) ¡Vete, vete a dormir!*

*QUEVEDO: (Mientras se hace el oscuro) ¡Dormir! ¡Quién podrá dormir una vez hecha la luz! (7).*

Como ya hemos visto, la “anécdota” propiamente dicha tiene su génesis en las novelas de picaresca y más concretamente en *El Buscón*, de ellas toma parecido ambiente y tipos, pero no sólo esto, sino que estructura la pieza de similar manera a como lo hacen los autores de pícaros; se desenvuelve de forma lineal, como una sucesión más o menos inconexa de cuadros, pues la mayoría de las aventuras pueden constituir una narración aparte, unidas por la figura de la protagonista; en relación a estas novelas dicen Wellek y Warren: “La novela presenta a un personaje que degenera o se perfecciona a consecuencia de causas que obran constantemente en un determinado espacio de tiempo”(8).

En *La Saturna*, es espacio y el tiempo en la línea del “sujet” (9) juegan un importante papel. El tiempo dramático ocupa dos días y dos noches, equivalentes al trayecto que abarca la obra; por otro lado, el tiempo adquiere verdadero significado por cuanto la protago-

(6) *Ibid.*, Pág. 77.

(7) *Ibid.*, Pág. 78.

(8) WELLEK, R. y WARREN, A.: *Teoría literaria*, Madrid. Ed. Gredos, 1969. Pág. 258.

(9) Adaptamos la terminología que Wellek y Warren utilizan para la novela, siguiendo a los formalistas rusos; el *Sujet*, que cabía traducir por “estructura narrativa”... es la representación artísticamente dispuesta de los motivos”. *Teoría literaria*. Ob. cit. Pág. 262.

nista estará continuamente sometida a él, la premura del tiempo va a general acontecimientos en la obra; Saturna en el trayecto de ida no descansará hasta tener la carta de recomendación, el tiempo (su escasez) provoca el choque entre D. Alonso y Saturna, conllevado la rotura del vestido que implica el cambio del traje de mujer por el hábito de monja, éste dará lugar a la entrega del dinero a los alguaciles, al malentendido con D. Lope y a la pelea con su marido.

El tiempo condiciona la actuación del personaje, produciendo la relación de causa efecto entre los cuadros, tal como aparece en el organigrama. En la acción dramática "el no llegar a tiempo" provoca el desenlace, aunque, como veremos a nivel de contenido, éste es indiferente en la resolución final. Hay una insistencia constante en subrayar esta idea temporal situando cada cuadro en un momento determinado del día con acotaciones que insisten en ello: "Está cayendo la noche" (Cuadro III), "Luz mañanera..." (Cuadro IV), "El solete de las postrimerías del otoño, alumbra tristón" (Cuadro VII), "La luna menguante y escuálida, más bien que alumbrar aumenta las sombras..." (Cuadro X).

La linealidad de la obra conjuga tiempo, personajes y espacio; este último, como se ve en el organigrama, marca las pautas del viaje que D. Miras precisa en las acotaciones: Segovia lugar de partida, camino hacia Madrid que dura toda la noche, mitad andando, mitad en carro, llegada a Madrid al amanecer y de nuevo, el mismo camino que transcurre en el atardecer y durante la noche hasta llegar al punto de partida: Segovia.

El camino es el soporte sobre el que se estructura externamente la obra, pero a la vez el carácter itinerante del drama ofrecerá a Saturna el encuentro con distintos personajes, formando cada nuevo o nuevos personajes un cuadro independiente, aunque estos personajes se repiten en dos ocasiones dando unidad temática a dos cuadros distintos: así la situación de penuria de los cómicos (Cuadros IV y VI) y la aventura con D. Lope (Cuadros VIII y IX), teniendo cada pequeña anécdota su propio e independiente desenlace sin relación directa con el desenlace final, aunque sí indirecta por los cambios que se van produciendo en la protagonista. El autor, de esta forma, pasa revista a una serie de tipos y situaciones mediante un personaje interpuesto, al que el trato con las demás gentes le van haciendo ver las miserias de la supuesta grandeza humana, gentes materialistas y antiheroicas en las que se mezcla la pobreza con la necesidad, astucia y maldad o bondad, según los tipos.

Saturna actúa por un único móvil: carta de recomendación para sacar de la cárcel a su hijo. La carta, por un lado es el estímulo o "leif motiv" para emprender el viaje, por otro adquiere un significado mayor por cuanto la propia protagonista se da cuenta de la poca importancia

de ésta al final del camino. En la ida, tiene verdadera obsesión por la carta, pero a la vuelta, ésta desaparece, pues la vena que subyace y nutre el recorrido es la ilusión, desilusión o desengaño y fracaso.

En la plasmación escénica existe una evolución proporcionalmente inversa entre la acción dramática y el proceso psicológico. Decece el móvil que impulsó la acción junto a la disminución paulatina del realismo característico de los primeros cuadros, a la vez que aumenta el desánimo y pesimismo de Saturna que corre paralelo al incremento e intensificación del surrealismo (10) que alcanza el climax en el cuadro X, uniéndose ambos; desánimo y surrealismo, para provocar la toma de conciencia de la protagonista.

De todas formas, tanto la evolución psicológica como el paso del realismo al surrealismo, se efectúa con demasiada rapidez. Hasta el cuadro IX la obra se mantiene en una línea realista, sólo las acotaciones relativas al tiempo y paisaje precedentes a este cuadro, preludian el surrealismo del mismo: "La luz grisácea sobre un paisaje quebrado y triste" o "Está la noche oscura como boca de lobo".

El surrealismo del cuadro X lo consigue el autor mezclando la realidad con la visión febril. "La luna menguante y escuálida, más bien que alumbrar, aumenta las sombras, desdibuja los perfiles y fantasea los bultos, haciendo del panorama un delirio surrealista embadurnado de tinta. Saturna baja la cuesta medio sonámbula, tromeando y vacilante. Se oye el zumbido de un zurriago que corta el aire, el chasquido del azote, y un fuerte alarido...". En este cuadro Saturna se siente más impotente que nunca ante la grotesca figura de Felipe II que le anuncia que su hijo ya ha sido torturado. El "poder" se presenta asentado sobre el sufrimiento de los débiles, la aparición del monarca restablece la situación que Saturna quería deshacer.

Finalmente, ya en su casa es ayudada a vestirse de luto por las vecinas que, con su estoica resignación de viejas, le hacen ver lo ilusa que ha sido al creer que podría salvar a su hijo con un papel, eso es sólo privilegio de los ricos. Desolada, aprehende la realidad en la que vive y, con Clemente dormido en su falda, expone su nueva versión del mundo en un monólogo cargado de poesía, rabia contenida y sollozos. Adquiere esta escena verdadero contenido dramático, pues, reconciliada la pareja, ignora el porvenir que les aguarda: la horca y la hoguera. Porvenir que conocen los espectadores ya que deben poseer una serie de claves o referencias culturales para comprender la obra;

(10) Entendido como recurso que el autor utiliza cuando sobrepasa las realidades habituales y proyecta imágenes simbólicas que provienen del subconsciente de la protagonista.

“lo que se dice o sucede en escena no es más que una parte de lo que la obra significa, y el texto se apoya en una tradición literaria que debe funcionar en la cabeza del oyente” (11). Así, el futuro, la servidumbre, opresión y sumisión quedan materializadas dramáticamente por una red que lentamente envuelve a la pareja.

Domingo Miras se ha propuesto dos objetivos dramáticos: “...uno es mostrar una visión pesimista y lóbrega de los mitos acumulados en la España de final del S. XVI; el otro es la toma de conciencia de la protagonista, de clase popular, que a lo largo de un viaje aventurado cobrará la lucidez de situación y de posibilidades” (12).

Al autor le interesa destacar, por las analogías que establece entre el S. XVI y el S. XX y por los criterios ideológicos desde los que juzga la realidad, varios elementos que relacionará dramáticamente con la España del momento y el personaje por él creado. Estos son: Pesimismo provocado por la realidad histórica de 1580, frente a la visión del presente histórico del autor que simboliza en el ambiente sombrío y turbio que representa, junto a la miseria y sufrimiento del pobre.

El necesitado aparece en principio ignorante de su situación real, haciendo del antihonor una bandera a enarbolar frente al honor que oficialmente sólo poseían los poderosos. Conforme y sumiso, se subleva ante su propia impotencia llegando a la toma de conciencia.

Los elementos que constituyen *La Saturna*; pesimismo, miseria, sufrimiento, impotencia y toma de conciencia, funcionan como datos o premisas de una conclusión: ilusión, desengaño y fracaso.

En definitiva, se trata de unos elementos que corresponden a sentimientos de una amplia gama de personajes que simbolizan por medio de la oblicuidad a que les somete el dramaturgo, una ideología determinada. El propio autor dice al respecto: “Mi intención es que mis personajes al mismo tiempo que tengan vitalidad, sean personajes vivos, encarnen a ciertas fuerzas sociales, a ciertas ideologías inherentes a grupos sociales muy determinados” (13).

Por un lado Domingo Miras pretende dejar en libertad al personaje, por otro le trasplanta ideologías actuales, apareciendo un ente dramático que en su vertiente histórica piensa, en determinadas ocasiones, como su correspondiente actual. Esto hace que, a veces, se es-

(11) YNDURAIN, D.: “De Galdós...” *Art. cit.* Pág. 119.

(12) MIRAS, D.: “La Saturna de Domingo Miras”, entrevista de Angel Laborde en *ABC*, 3-10-80.

(13) MIRAS, D.: “Entrevista con Domingo Miras”, por Alberto Fernández Torres, en *Pipirijaina*. Madrid, n.º 4, 1974. Pág. 9.



quematice en demasía la expresión, resultando simples los contenidos ideológicos.

Existe, pues, un anacronismo buscado por el autor, técnica como sabemos lícita desde un punto de vista dramático, pero peligrosa por cuanto puede caer en la demagogia, al cambiar o desdibujar el contenido que le es propio al personaje del S. XVI.

El mundo de *La Saturna* se divide en dos eternos bandos; desposeídos y poderosos. Al primero se adscriben los cómicos hambrientos, el labrador apedreado, el pederasta fanfarrón, las viejas pobres y experimentadas, Clementico, el niño ausente que promueve la acción y todos ellos encabezados por Saturna.

En el segundo bando y como máximos exponentes aparecen el viejo Don Alonso Coronel, lujurioso y soberbio y el Rey Felipe II, personaje onírico, "Saturno" que devora al pueblo no sumiso.

Esta galería de personajes proviene de la enorme cantera que ofrecen los libros de pícaros, de uno de ellos, como ya hemos visto en la génesis de la obra, entresaca D. Miras a la protagonista. Saturna, que fue descrita por Quevedo a imagen y semejanza de Celestina al comienzo de su novela, es representada por Miras como víctima de la presión dominante de la sociedad de su tiempo.

El dramaturgo caracteriza a este personaje, a partir del texto que le ofrece *El Buscón*, tanto en sus rasgos psicológicos, como físicos, oficio y ambiente social. La madre de Don Pablos, apenas tratada por Don Francisco de Quevedo, es objeto de desarrollo en la presente obra:

"Tuvo muy bien parecer, y fue tan celebrada, que en el tiempo que ella vivió, casi todos los copleros de España hacían cosas sobre ella. Padeció grandes trabajos recién casada, y aun después, porque malas lenguas daban en decir que mi padre metía el dos de bastos para sacar el dos de oros (...) Un día alabándomela una vieja que me crió, decía que era tal su agrado, que hechizaba a cuantos la trataban; sólo diz que se dijo no sé qué de un cabrón y volar, lo cual la puso cerca de que la diesen plumas con que lo hiciese en público. Hubo fama de que reedificaba doncellas, resucitaba cabellos y encubría canas. Unos la llaman zurcidora de gustos; otros algebrista de voluntades desconcertadas, y por mal nombre la llamaban alcahueta". (14).

El esquema para la caracterización está tomado de esta descripción, pero el autor ordena este esbozo a toda una tradición literaria de la que cabe destacar *La Celestina* con toda su prole posterior y, por su-

(14) QUEVEDO, F.º de: *Vida del Buscón llamado Don Pablos*, Salamanca, Ed. Clásicos Hispánicos, 1975, Pág. 16-17.

puesto, la picaresca.

Tres dimensiones primordiales dan vida a este personaje: la física, psíquica e ideológica. Las tres dependen o están en función de la estructura itinerante de la obra.

Físicamente el personaje aparece descrito por medio de las acotaciones como: "una hermosa mujer de treinta años; delgada, morena y ojinegra". Su aspecto físico irá evolucionando progresivamente desde una lozanía y vigor inicial hasta un cansancio que le hace parecer ajada y marchita al finalizar el trayecto. Esta modificación corre paralela a los distintos trajes que utiliza el personaje en su caminar.

En primer lugar, cambia sus vestidos en hábito de hombre para hacer el trayecto con mayor seguridad: "Ella viste ropas de hombre, y muy a lo galán: colete ajustado con cuello de randas, calzas atadas que lucen las lindas piernas, y botas de camino; el sombrero con su cinta y plumero; trae la capa recogida sobre un hombro por andar con desembarazo, y se muestra ligera y animosa" (15).

De nuevo, el objeto de la peregrinación le obliga a un cambio de ropas; se presenta ante don Alonso vestida de gran señora, segura de obtener la carta de "recomendación". Obtenida ésta y rumbo a su lugar de origen vuelve a mudar su indumentaria por la de un viejo hábito de monje, así recorre todo su azaroso trayecto, cansada, cada vez más insegura, topando con distintos caminantes ante los que tiene que fingir lo que no es. El agotamiento y la fiebre la van desfigurando hasta llegar a la escena en la que se le aparece Felipe II, aquí el personaje "(baja la cuesta medio sonámbula, trompicando y vacilante)". Finalmente, al llegar a su casa unas vecinas viejas le cambian el hábito por ropa de luto.

Como vemos, el personaje participa de unos cambios físicos que corren paralelos a la evolución psíquica e ideológica.

El traje es, pues, uno de los sistemas de signos más relevantes de la obra, cuyo poder semiológico no se limita a definir a quien lo lleva, estando ligado a signos pertenecientes a otros sistemas, pero en el caso presente, como apunta Kowzan, "los signos del vestido, como por otra parte los de las mímica, el maquillaje o el peinado, pueden funcionar a la inversa: puede suceder que la vestimenta sirva para ocultar el verdadero sexo del personaje; su verdadera posición social, su verdadera profesión, etc. ... toda la cuestión del disfraz se apoya en eso" (16).

(15) MIRAS, D.: *La Saturna*, Ob. cit. Pág. 25.

(16) KOWZAN, T.: "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo" en A. A. V. V. *El teatro y su crisis actual*, Caracas. Ed. Monte Avila, 1969. Pág. 451.

Sicológicamente Saturna aparece ya en el cuadro II con las características que conforman su personalidad, algunas de las cuales vienen dadas por su modelo, la famosa Celestina. Como ésta, es bebedora, lasciva, alcahueta y medio bruja, participa también al igual que la famosa tercera de una religiosidad elemental acompañada de una amoralidad de conducta. Ahora bien, estos rasgos se dan por supuestos desde el principio de la obra, desarrollándose el personaje más en la línea materno-filial que en los caracteres de la famosa alcahueta.

Saturna aparece con un marco familiar; marido, a la vez barbero y ladrón, y dos hijos: Clementico y Pablos, pero su personalidad se nos presenta inicialmente alegre, ágil, desenvuelta, orgullosa y concedora de su oficio:

MOZA: (...) *A la sepultura me lo he de llevar*  
 SATURNA: "(Riendo) *¿Y para qué he trabajado yo entonces, luz de mis ojos? Los virgos son para rompellos, y tú tienes ahora uno como un oro para que goces de marido sin sobresalto y miedo. Mírame a mí: cuatro virgos he quebrado yo con este cuerpo; al que traje al mundo, y otros tres que me puso mi madre cada vez con más cólera, que me los cosía de modo que creía morir*" (17).

Sensualidad, desenfado, libertad y seguridad son características que se dan unidas en este personaje. Ahora bien, estas peculiaridades inherentes a Saturna, decrecen en el trayecto de la obra. Ya al final, la seguridad se convierte en inseguridad, la vitalidad en cansancio. Es entonces cuando comprende la realidad y toma conciencia de su situación:

SATURNA: (...) *¡Ay, niño, que ya no sé nada de tí!... (Corta pausa. Se le anima el rostro) ¡Pero tú estás cerca, estás cerca!... ¡Estás ahora dentro de mí, envuelto en mi sangre!... Porque siento que somos uno solo. Somos uno solo tú y yo, y cuantos Clementicos han muerto y seguirán muriendo, todos los niños presos, silenciosos y ocultos en el corazón de los hombres, que no pueden ver la luz y que son azotados cada día hasta que mueren sin que nadie lo sepa... todos, todos somos tú. (...) Todos cuantos estamos cogidos en esta negra trampa sin salida, los que estaremos después, todos somos eso, lo tenemos que saber, lo tenemos que*

*saber! (...La red cae suavemente sobre ellos  
y los envuelve) (18).*

Como ya hemos apuntado, esta conciencia de clase que toma Saturna en el último momento, resulta un anacronismo temático que trasplanta la crítica que formula, a determinado punto de vista sobre las condiciones de la sociedad actual.

El autor da al personaje dos dimensiones; una, puramente ficticia, constituye la anécdota en sí, y es la conversión del personaje a lo largo del camino donde lo que ve y sufre la alecciona, a la vez que se describe la realidad sórdida de la España de su tiempo. Otra, que trasciende su propia ficción pasando a la realidad poética por medio del sueño de D. Francisco de Quevedo. Cuando el escritor ve a Saturna, ésta no habla ya como el personaje ficticio, sino como ente que pasando de la narración a la realidad, emerge como representante de toda una sociedad.

Esta convergencia de planos es posible por el valor funcional de los personajes que enmarcan la anécdota: D. Pablos y Quevedo. El primero sirve de bisagra entre la realidad de Quevedo y la "anécdota" dramatizada. El segundo, abre y cierra la obra, es el puente que sirve de unión entre el espectador y el drama, entre la realidad ficticia de uno y la auténtica de los espectadores, llegando a la identificación con la parte de la burguesía que no se siente agusto en la sociedad en que vive por motivos éticos.

"Esto provoca la aparición de un teatro de revulsión y subversión que, sin ser proletario, atenta contra la burguesía. ¿Puede ir este teatro al proletariado? ¿Qué podemos decirle nosotros, burgueses con mala conciencia, al proletariado? ¿Y con qué derecho? Sí podemos, en cambio, dirigirnos a los burgueses, que hablan nuestro mismo idioma, y transformar su concepción del mundo, crear en ellos rupturas de conciencia" (19).

(18) *Ib id.*, Pág. 73-74.

(19) MIRAS, D.: Art. cit. en *Pipirijaina*, Pág. 8.