

Entre el poder y la nada en *Esa dama* de Kate O'Brien

La autora irlandesa Kate O'Brien deja patente en sus novelas que la lógica que las instancias del poder aplican a ciertas situaciones es defectiva y, en ocasiones, peligrosa para quienes se ven obligados a acatarla. Esta lógica fallaría al aplicarle la más mínima presión individual, pero el entramado social a que ha dado lugar a través de los tiempos la hace terriblemente resistente a los razonamientos. En *That Lady* la autora encuentra un vehículo muy apropiado para exponer tal situación: el de la novela histórica. Ella misma se encuentra ante un dilema, pues tiene que manejar una retórica de doble intención: convencer-nos de la entidad humana de sus personajes y mantener un nivel de realismo histórico; es decir, que la autora es libre en cuanto al personaje pero está atada a unas fechas y a unos entornos concretos. Esta ambivalencia narrativa hace confesar a Kate O'Brien:

when I finished writing the novel in the autumn of 1945 I said to myself, consolingly, that it was certain that during the rest of my life I would never again undertake any piece of work that could possibly confront me with so many terrible technical hurdles¹.

(1) Introducción a la obra de teatro *That Lady*, publicada en *Theatre Arts*, June 1950.

That Lady es un buen ejemplo de lo que Julia Kristeva define como ideologema, ya que el texto social e histórico que sirve como fondo a la novela adquiere una lectura especial cuando se inserta en el texto literario. "To put it another way, the functions defined according to the extra-novelistic textual set (Te) take on value within the novelistic textual set (Tn). The ideologeme of the novel is precisely this intertextual function defined according to Te and having value within Tn."² Esta simbiosis se articula en varias oposiciones que nos llevan indefectiblemente a la técnica narrativa de la autora, punto de comunicación al lector de su postura literaria. La primera oposición es evidente y sumaria y se trata de la historia frente a la literatura, ambas mostrando su derecho a la verdad a través de sus iconos: las fechas y los retratos, los monumentos y los documentos, la historia, el lenguaje, que contiene y define los anteriores, y la literatura. En la recreación lingüística de los iconos históricos reside la fuerza conciliadora de la novela, a quien su autora ni siquiera quiere llamar "histórica":

What follows is not a historical novel. It is an invention arising from reflection on the curious external story of Ana de Mendoza and Philip II of Spain. Historians cannot explain the episode, and the attempt is not made in a work of fiction. All the personages in this book lived, and I have retained the historical outline of events in which they played a part; but everything which they say or write in my pages is invented, and —naturally— so are their thoughts and emotions. And in order to retain unity of invention I have refrained from grafting into my fiction any part of their recorded letters or observations³.

Si aceptamos la opinión de los historiadores, Kate O'Brien tiene razón al no querer adjetivos para su novela, ya que "hoy día parece claro que la princesa de Eboli no tuvo relaciones amorosas con el rey ni con Antonio Pérez. Marañón demostró

(2) *Desire in Language* (A Semiotic Approach to Literature and Art), Basil Blackwell 1982, p.37.

(3) "Foreword" de Kate O'Brien a *That Lady*, Virago Press, 1985, p. xiv. Todas las referencias a la novela en este trabajo serán paginadas según esta edición.

la falsedad de los pretendidos idilios; entre Pérez y la princesa hubo relaciones de carácter político y financiero"⁴.

Pero el ideologema de *That Lady* no atiende tanto a la relación hechos / ficción, como a la que se establece en la novela entre la cosa pública y la vida privada de los notables de España en la corte de Felipe II. Mientras el rey se cree un demiurgo a escala en su sueño dorado absolutista, Ana de Mendoza defiende a ultranza su derecho a tomar ella misma las decisiones que atañen a su vida privada; la confrontación es a muerte y el rey se vale de su poder, unido a su característica terquedad, para vencer en la lucha. La historia está de parte de Felipe, pero Kate O'Brien está con Ana: "Private life remains - and cannot be taken away, except by death. Though, as Marvell reminded us very truly 'The grave's a fine and private place'"⁵. Y hasta en la tumba quiso el rey imponer su ilógico criterio, ya que tapia las ventanas de las habitaciones en que está reclusa Ana para castigar la última visita de Pérez, privando así a la princesa de la luz natural y, literalmente, enterrándola viva.

En la novela hay poca acción, así como un número reducido de escenarios, fundamentalmente Pastrana y Madrid. Otros lugares hacia donde se expande la acción, tales como El Escorial, Torre de Pinto o Aragón, e incluso sucesos fundamentales como el asesinato de Escobedo, son conocidos en la novela sólo por implicación, por información referida por los personajes. Esto convierte a *That Lady* en una novela apropiada para ser adaptada al teatro, como efectivamente hace la propia Kate O'Brien en 1949. La obra de teatro se mantiene fiel al ideologema propuesto por O'Brien, pero carece de uno de los grandes méritos de la novela: el estudio psicológico de los personajes, la explicación de sus motivaciones y la razón de su sinrazón.

(4) Ricardo García Cárcel en "El hombre y el mito", *Antonio Pérez y su época*, Cuadernos de Historia 16, nº 60, 1985 (p.6).

(5) Palabras de Kate O'Brien en *The Irish Times*, 1 Enero 1969. Citado por Desmond Hogan en la introducción a *That Lady*, p.xiii.

El tema central de la novela y, por tanto, de la obra de teatro, es el episodio de Juan de Escobedo, hecho que es también central en las intrigas cortesanas según la historia:

Haciendo uso de todo tipo de medios —engaños, manipulaciones de cartas—, Antonio Pérez ratificaba a Felipe II las equivocadas sospechas de éste respecto a las presuntas ambiciones y proyectos de su hermano (conquistar Inglaterra y después quitarle el trono) y responsabilizaba al secretario Escobedo de la supuesta —y absolutamente falsa— traición de don Juan de Austria. (García Cárcel, p. 6).

A las diferencias políticas reseñadas por las crónicas entre Pérez y Escobedo hemos de superponer el celo con que éste velaba por la moral de Ana y de su buen nombre, dando lugar la combinación de ambos al momento crucial de la novela en que Escobedo, cual ángel vengador, descubre a Ana y a Pérez en el lecho y llena a aquella de improperios y terribles advertencias. Esta escena, que en la novela conocemos por referencias posteriores, es llevada a cabo en escena en la obra de teatro, donde pierde gran parte del efecto que consigue en la narración, ya que es más elocuente la imaginación del lector que el horror de Escobedo. La función moralizante de éste no es del agrado de Antonio Pérez, quien, amparándose en las circunstancias políticas favorables, procura el asesinato de Escobedo, lo que da lugar a toda la intriga cortesana posterior y pone de manifiesto la complicada psicología del rey Felipe. Es, pues, un momento importante en política y un suceso decisivo en la vida amorosa de Ana Mendoza, que se encuentra con su verdad religiosa y social cara a cara, aunque posteriormente elija no dramatizar el descubrimiento. La novela nos ofrece la atmósfera del climax y la reacción inmediata de Ana:

Juan de Escobedo, his dark face seared and tortured, his hands and shoulders shaking, his voice tearing like a file over iron words of rage; and she and her lover at bay in the wide, illuminated bed; prone, abandoned, weary with voluptuousness, taken ludicrously in sin, unable to speak, unable to move because of the pitiful farce of nakedness in such a

bitter hour. (...) during it she saw that for her Escovedo was right. He was mad, and he was right. (pp. 124, 125)

Este momento de climax de la narración contiene en sí mismo dos elementos de suma importancia para las intenciones retóricas de Kate O'Brien. En primer lugar, la intriga se centra en la pasión amorosa de una viuda aristócrata, quien contempla anonadada cómo, por ser ella mujer, todo el mundo se siente con derecho a juzgarla y a disponer de su vida privada. El ejemplo más revelador de esta situación lo constituye la insolencia de su propio hijo mayor, recién salido de la adolescencia: "we, the Mendozas, have had enough of *your* legend, Mother. You are old now, you see, and a little ridiculous. And in any case your children set their name above your pitiful pleasures. So I must ask you to dismiss a guest whom I had hoped I might not again have to encounter in my house." (p.154). Estos juicios sumarios y gratuitos de una actitud discreta y eminentemente personal ponen de manifiesto el estilo de la autora, que construye toda la novela en torno a la variedad del punto de vista y consigue un efecto unitario debido a la rapidez y sutileza con que maneja tal instrumento literario. Esta multiplicidad de puntos de vista convence al lector de la relatividad de la verdad, ya que la buena caracterización de los diferentes personajes hace que comprendamos las motivaciones de cada uno, aún cuando no las compartamos. El narrador, omnisciente, "shows and tells", es decir, nos informa y deja informar y, si bien domina toda la narración, no se entromete en la comunicación entre los personajes y el lector. Este uso del punto de vista se adecua a las exigencias de la novela histórica, pues permite facilitar información de fondo que nos sitúe en el marco adecuado (como cuando se nos explica la política europea de Felipe II o los problemas religiosos del continente) y nos acerca íntimamente a unos personajes cuyos nombres y entorno reconocemos como reales.

Si el "affair Escovedo" constituye el eje de la narración, en torno a él podemos considerar que se teje un triángulo amoroso

un tanto sui generis. Los vértices los componen los tres personajes principales de la novela, Ana de Mendoza, Princesa de Eboli, Antonio Pérez, primer ministro de Felipe II, y el propio rey. Cada uno tiene sus razones y sus sinrazones para mantener el desacuerdo y cada uno lucha externa e internamente para mantener su preponderancia. Y en el fondo del conflicto sigue debatiéndose la cuestión de la vida pública y la vida privada.

Ana de Mendoza es, sin lugar a dudas, el personaje principal, no sólo porque sin su persona y su actitud comprometida no habría trama en *That Lady*, sino porque la narradora utiliza la introspección y la focalización con más frecuencia a través de este personaje. Ana, a quien Kate O'Brien atribuye constantemente el verbo "saber" (know), es, por tanto, omnisapiente, omnipresente y personaje activo y seguro de sí mismo por antonomasia. Los siguientes párrafos son característicos de la claridad e independencia de pensamiento que Ana exhibe en la novela:

how precisely I understood him. He was simply telling me what my spirit knew quite well —that love and pleasure on our terms. Antonio, are an evil thing. For me he's right —he only said what I agree with. My soul has no place in your arms. (p. 180)

I am living in sin. But I've found something that has been missing always, and that may indeed be just as important as what your voice tells me of. And I don't feel this sense of sin you warned about. No doubt I shall, but meantime —this is a battle, with rules, exactions and trials you concealed from me; this love, this sin has a morality of its own that I find I understand. I see my plight and I acknowledge still your old imperatives. But I can't obey them now —I must take a chance. This other is an imperative too.. (p.189).

Esta misma caracterización, aplicada a la compleja política de la época, hace que Ana exponga inocentemente el absurdo y la falsedad que impera en la España del XVI, la España imperial "donde no se ponía el sol". La aplastante lógica de Ana, que sería suficiente para desestabilizar todas las intrigas, es desechada como audacia impropia de la condición femeni-

na. Felipe es tajante, "I cannot talk of state affairs to a woman" (p. 31).

La persona y la personalidad de Ana de Mendoza sale victoriosa a pesar de todos los escollos que amenazan con deconstruirla a lo largo de la novela. Ya hemos visto cómo se pasan por alto sus ideas políticas y sus decisiones personales sobre su propio cuerpo. En la novela se completa su retrato con el episodio en que Santa Teresa le niega el cobijo del convento como excusa a su frustración personal como mujer.

When Ruy died, Ana, who had ended by surrendering all her will and all her forgotten, buried self to his quiet, insistent domination, became invested with panic. A sense of total incompetence, of being a cripple, swept upon her. She felt, angrily and somewhat madly in her grief, that her keeper had died either much too late or far too soon. She felt a great sense of waste in her long subjugation, and that all her life had been like an athlete's training for a course never to be run. In a chill of isolation, sick against Ruy for his bungling of everything in leaving her to have to be herself when she had been so carefully made over to be wholly his, she walked away from the whole future. She decided—in pure hysteria—to be a nun. (p. 117).

Llegados a este punto, en que Ana tiene que superar una constante reacción negativa a sus intentos de expresión anímica, el parche que cubre su ojo derecho se convierte en símbolo físico de las limitaciones que la sociedad le impone. Ana sabe que no sólo es "la Tuerta" en cuanto al cuerpo sino también en su carácter: "alone, she would take off her black diamond patch. She would stare then in the mirror at her hungry, long face, so halved and split into blankness, and at the closed and dark-stained empty socket of her eye. And she would think of Escovedo in his grave and of the cold beastliness of calculated love-pleasure, and the absurdity of sexual delight" (p. 129). Es ese conocimiento el que le hace aceptar con resignación la crueldad del rey con ella, la soledad y abandono en que la dejó la sociedad y ese último enterrarla viva que comentábamos al principio. En su rabia, Felipe II la desposee incluso de su nom-

bre y se refiere a ella como "that lady", confiriéndole así, involuntariamente, una dimensión genérica que convierte a Ana en paradigma de heroína por una parte y en participante de la condición femenina por otra. Cuando Ana sabe del epíteto "esa dama" referido a ella, reconoce el despecho del rey: en la palabra "lady" se acumulan contradicciones significativas, la dama, digna, virgen, positiva, y la cortesana, desleal, promiscua, negativa; mientras que en el despectivo "that" se refleja una importante despersonalización de Ana que la redime de sus condicionamientos históricos. Volviendo a Kristeva, en su artículo "The Novel as Polylogue", recogemos las dos condiciones necesarias para resolver la inadecuada situación de la mujer:

The first is historical. It involves throwing women into all of society's contradictions with no hypocrisy or fake protection. The second condition is sexual and no social statute can ever guarantee it. As far as I am concerned, it involves coming to grips with one's language and body as others, as heterogeneous elements. (Kristeva, 1980, p.165).

Ana está lejos de conseguir la emancipación debido a la imposibilidad de resolver la primera condición, y es precisamente por haber alcanzado la segunda condición que el aparato histórico la elimina de su engranaje. Kate O'Brien aporta, pues, una nueva oposición a las que se debaten en la novela, la de la dialéctica hombre-mujer en la historia.

Antonio Pérez, con ser uno de los vértices del triángulo, se revela a lo largo de la novela como un personaje funcional, el motivo que Ana de Mendoza necesita para reafirmar su personalidad. El Antonio Pérez histórico es intrigante y falsario, el de la novela es mujeriego, vanidoso y falto de escrúpulos en política, pero se transforma en héroe romántico en su relación con Ana. Esta le elige, le seduce y le dirige en su relación amorosa, y convierte en dócil amante a un activo libertino. La razón de la transformación reside en que Ana sabe separar la realidad cotidiana de Pérez del Antón amante, y valora su amor de tal forma que hace que aquel arriesgue su vida por una "última

mirada" cuando huye de Castilla a Aragón para escapar a la justicia de Felipe II. Esta semblanza heroica de Antonio Pérez parece ser un regalo literario de Kate O'Brien tanto a Ana como al propio Pérez, porque la documentación histórica no sólo no la alimenta, sino que pinta la relación entre ambos como un ejemplo más de la hipocresía del estadista, que habría escrito una carta al conde de Essex en los 1590, refiriéndose a Ana como "el cíclope", faltándole, pues, en uno de los atributos más significativos de su persona.

El verdadero contendiente de Ana de Mendoza es la figura literaria de Felipe II, que representa precisamente el poder, la vida pública, la prepotencia masculina⁶ y la moral religiosa que no admite casuística. Las razones por las que Felipe se entromete en la vida de la princesa de Eboli son puramente personales, de vanidad herida y de inestabilidad emocional. La autora nos las resume y las pone en boca de Antonio Pérez:

"for if he doesn't love Ana, believe me, he loves the legend of their love, he loves the gossip and the echo of it, and its reminder of gayer days, he loves to think, perhaps, that only their shared love of Ruy prevented him and Ana from giving really flagrant scandal long ago; also he loves to think that whatever he prizes no man touches save with his royal permission. He gave her to Ruy —so that was all right. But he's not giving her away again, whether or not he wants her.." (p. 80).

A lo largo de la novela vamos reconstruyendo la figura de un monarca absolutista que no tolera contratiempos y que desprecia al resto de los mortales.

Ya en las primeras páginas, cuando Felipe visita a Ana en el papel paternal de amigo de la familia y protector de sus hijos, huérfanos de padre, hay claras prolepsis de lo que va ser la relación entre ambos, de la lucha que se establece entre dos voluntades fuertes. Felipe se decanta como un personaje celoso,

(6) "Philip was so much astounded to find himself standing still and *listening* while a woman spoke such words to him, that when she paused for his answer he could not find one. The moment was isolated in experience, and found him unready." (p. 245).

contento de que Ana sea vieja y esté desfigurada y no sea así motivo de concupiscencia, puesto que ya ni a él le incita al pecado; Ana se rebela contra esta condena y desde sus treinta y ocho años y su parche en el ojo desafía conscientemente el derecho del rey a entrometerse en su vida amorosa. Ya conocemos el resultado de tal desafío, en la historia y en la literatura.

Los muchos personajes secundarios que hay, dentro y fuera del triángulo, ponen de relieve los matices de la contienda, ofrecen diferentes visiones del problema y dan voz a la sociedad de la época, por lo que son eminentemente funcionales. Juan de Escobedo es, como decíamos, el celoso guardián de un nombre que no le concierne, pero su locura es necesaria para desencadenar las pasiones retenidas de un Madrid corrupto. El cardenal Quiroga es la voz autorizada de la iglesia tamizada por la benignidad que proporciona la amistad; condena el pecado de Ana por tener amores adúlteros, pero celebra su firmeza de espíritu al resistirse a la prepotencia del rey. De manera semejante, el capitán Manuel, también amigo de la familia, ejecuta las órdenes del rey a sabiendas de que son erróneas, pero su función como miembro del ejército es obedecer. El duque de Medina-Sidonia, yerno de Ana, y diez años más joven que ella, la juzga con los ojos de la ingenuidad provinciana y la cree inocente sólo porque la encuentra fea y vieja. Por último, el amor maternal de su ama, Bernardina, va más allá de todo pecado o condena, Berni quiere a Ana por sí misma y la acompaña y la cuida en cualquier circunstancia, por adversa que sea.

Este cúmulo de puntos de vista sobre Ana y sobre su conexión con Antonio Pérez y con la muerte de Escobedo nos muestran un retrato muy aproximado del entorno de "that lady", de las fobias y filias de los que la rodeaban y de la apreciación de sí misma que Ana de Mendoza va desarrollando. Un "mise-en-abime" muy acertado de este cronotopo histórico lo constituyen Rodrigo y Anichu, hijo mayor e hija menor de la princesa de Eboli. Rodrigo, heredero de los títulos paternos, representante

de la casa ante el rey, soldado victorioso en las gestas felipistas, juzga a su madre con los ojos de la corte, preocupado por el honor y la fortuna familiares y convencido de que Ana, diez hijos en catorce años de matrimonio, ya ha apurado su cupo de placer. Anichu, sin embargo, no juzga, sino que, simplemente, ama a su madre con la inocente intuición de quien está alejada del mundo y solamente responde al cariño con cariño. Rodrigo está volcado hacia las apariencias y las habladurías, mientras que Anichu representa el recogimiento y la intimidad.

Esta encrucijada de opiniones se resuelve en las páginas finales del texto de manera magistral. Una vez que Antonio Pérez escapa a Aragón, Ana se queda absolutamente sola, con la excepción de su hija Anichu, en total oscuridad, esperando la muerte reparadora: "contentedly she realized that she felt very ill indeed" (p. 371). Felipe también se queda solo, sus mejores consejeros muertos o huídos, perdido en un exceso de luz cegadora:

He looked out at the sunlight towards her empty house, and the glare hurt his eyes, and the bell seemed to toll for his loneliness, and the sins that drove him on, for ever further into loneliness. (p. 370).

Así pues, se definen dos vidas opuestas y un mismo destino, dos personalidades encontradas que discurren paralelas en una época histórica difícil. Ana se lleva las simpatías del lector en la novela, lo que podría provocar el efecto contrario hacia su antagonista, el rey, por lo que Kate O'Brien le concede la gracia de decir la última palabra en la narración, después de un prolongado silencio literario en que sólo es recordado como severo brazo ejecutor. Felipe es también deconstruido como rey y como tirano y sólo queda un hombre solo, viejo y enfermo, cuyo único placer es su condición de padre. La vida política sigue y la historia permanece, pero la verdad de Ana y Felipe sólo puede ser recreada en el impulso vital de la literatura.

MARÍA SOCORRO SuÁREZ LAFUENTE

Universidad de Oviedo