

Corpus Christi Simplicioribus: alegorías y representación de la autoridad en Valencia

Al aproximarse al fenómeno del Corpus Christi, hay que tener en cuenta la importancia absoluta del contexto social. El Corpus es, antes que nada, una celebración, una fiesta, con varias facetas; pero es una fiesta organizada muchas veces para un determinado lugar, siempre para una determinada temporada. No se pueden llevar, por ejemplo, *les roques* valencianas por Times Square —¿acaso se notarían?— con los actores tocando las dulzainas o recitando los versos de los *misteris*. El espectáculo y su contemplación es la cosa —*the medium is the message*—, el texto del *misteri* es una de las muchas facetas. Si este género, el *misteri*, se ha considerado como menor, es porque se ha analizado —y no se ha analizado lo suficiente— desde el punto de vista logocéntrico, aunque sea un logocentrismo limitado, y no desde el punto de vista de la *Anschauung* metafórica como diría Kant. Como espectáculo urbano, sin embargo, no hay comparación con Calderón, por ejemplo; el Corpus dura una semana (¡día y noche!), incluye toda la ciudad, incluso participan todos los ciudadanos.

Pero bien, por dramático que sea, ¿es teatro el *misteri*? Según Joan Oleza, «lo que define la teatralidad de una comunidad determinada es, básicamente, la funcionalidad social que posea en esa comunidad»¹. La mezcla de los varios elementos que juntos habrían formado el Corpus —la liturgia, los juglares, los momos, etc.— pone de manifiesto la preferencia, en Valencia, por lo menos en el XV y XVI, por un espectáculo dramático callejero, popular y partícipe. Cuando se refiere a una obra literaria importante, pues ¿para quién es importante? ¿Para el crítico o para el personaje de la obra? Los *misteris* del Corpus convertían, como veremos más adelante, a los espectadores en *dramatis personae*, y viceversa. El gran teatro del mundo se realizaba en términos reales, y la ciudad se convertía en *civitas Dei*. Particularmente en Valencia, el Corpus era el gran acontecimiento del año; todos los miembros de la sociedad se preparaban durante el año para la gran *fiesta*. Pero puesto

¹ Joan OLEZA SIMÓ, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», en *Teatros y prácticas escénicas*, ed. Manuel V. Diago Moncholí (Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 1984), p. 23.

que no es un género meramente literario, se ha perdido de vista como literatura —o mejor dicho, le hemos cerrado los ojos tropológicos— al aparecer el auto sacramental y la Comedia. Vale notar que el *misteri* no es teóricamente un auto; Salvador Carreres explica que «nuestros Misterios no son verdaderos autos sacramentales en el sentido estricto de la palabra, porque ninguno de ellos se refieren [sic] al misterio de la Eucaristía»².

La tradición académica en torno a los orígenes del *misteri* mantiene que sus raíces se encuentran en la liturgia. Últimamente se ha comenzado a cuestionar esta afirmación dogmática. Teresa Ferrer y Carmen García, por ejemplo, han destacado los defectos en las teorías de los consagrados como Hardison, Donovan y Lázaro Carreter³. Estas investigadoras astutamente exponen tres problemas con la teoría de la liturgia como fuente: primero, algunas obras tardías superan el drama litúrgico en términos de complejidad, mientras éste sigue representándose como una forma teatral más cruda; segundo, los juglares y su tradición oral debían de tener un gran papel en el desarrollo del drama incipiente, no ser un obstáculo como quiere Lázaro Carreter; y tercero, los elementos folklóricos (e.g. *ludi*, *mummer's play*, etc.) no debían de ignorarse en las fiestas peninsulares. Estos últimos dos aspectos, no cabe duda, se destacan hasta hoy día en la procesión del Corpus. El *misteri*, entonces, se ha de ver más como un drama liminal —no está restringido a la iglesia, ni al corral, ni a la corte; se va andando, dinámicamente, recorriendo la ciudad, creando así su propio espacio— y, como tal, un paso crucial en la historia del drama.

Me propongo analizar en este estudio el *misteri* más extenso de los tres que quedan del teatro sagrado valenciano (pre-timonedano), cuyo *performance* tuve la oportunidad de presenciar en 1991, el *Misteri del Rey Herodes*. Intentaré poner de manifiesto el hecho de que este misterio valenciano no es un «género menor», sino todo lo contrario: es más, funcionaban los *misteris* como una suerte de red social, igual que la ley, vinculando a todo el pueblo, cuando no maniatándolo.

Esta comparación con la ley no es casual. El *misteri*, dentro de la procesión del *Corpus Christi*, reunía a toda clase de gentes, tanto al rico como al pobre. Había ciertas reglas o normas (ciertos papeles en los misterios, ciertas rutas de las procesiones, etc.) que debían obser-

² Salvador CARRERES ZACARÉS, *Los misterios del Corpus de Valencia* (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1956), p. viii.

³ T. FERRER y C. GARCÍA, «La problemática del teatro religioso», en *Teatros y prácticas escénicas*, pp. 77-86.

varse. Todo el pueblo participaba. He aquí la sin par importancia de este supuesto «género menor». Medio siglo después se representaría a Calderón; pero ¿dónde? y ¿para quiénes? Estos misterios, por otro lado, y esto no solamete en Valencia, no servían simplemente como una lección didáctica; despertaban la conciencia fraternal, abrían un espacio para compartir, para participar. El pueblo compartía una lectura, en el sentido más lato de esta palabra, y al mismo tiempo escribía esa misma lectura; asimismo compartía la alimentación más básica (el cuerpo del Salvador). el *Corpus* era —es— un fenómeno que convertía la ciudad en un gran escenario en que cada persona es espectador y actor a la vez.

Casi todos los teóricos están de acuerdo en torno al nacimiento del drama sagrado; Hardison escribe:

The need of the *simpliciores* for a vivid, dramatic understanding of the Roman rite inevitably increased as the separation between the clergy and the laity became more pronounced and as the language of the Church became ever more remote from the vernacular ⁴.

Pero, ¿quiénes son estos malhadados *simpliciores*? ¿No es que el pueblo entero había ido perdiendo el conocimiento del latín desde hacía siglos, salvo los clérigos y algún que otro escolar? ¿No es, pues, este adjetivo comparativo un instrumento engañoso de cierta élite? Hardison ha encontrado este término en Amalarius, pero su uso de la palabra estimula la creencia de que la mayoría fuese alfabeto, lo cual es absurdo. Es decir, para usar bien este adjetivo comparativo, tiene que existir un patrón de comparación; o todos son *simplices* y los analfabetos se consideraban *simpliciores*, cosa que resulta ridícula, o los *simpliciores* se ven desde un punto de vista privilegiado, desde un ojo que no se considera *simplex* a sí mismo. Es más, Hardison destaca el nacimiento de este drama en el intersticio que se abre al desintegrarse la clerecía y los laicos (*simpliciores*); pero, ¿no era la clerecía quien mandaba, quien enseñaba, en fin, quien mantenía unidos los hilos de la tela social? Luego ¿quién instigó esta ruptura? sin duda, pues, los *simpliciores* se convirtieron en *potentiores*; cambiaron la lengua oficial (¡la lengua legal!) a una lengua ya dominada por ellos, borrando así para siempre el *Liber officialis*. En fin, no fue menos que una revolución, una rebelión de las masas que acarreó consigo una reconstrucción estética.

Esta dialéctica del poder, de la autoridad, es la misma representación alegórica que se lee en el *Misteri del Rey Herodes*. Según Friedrich

⁴ O. B. HARDISON JR., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages* (Baltimore: Johns Hopkins, 1965), pp. 38-9.

Creuzer, citado por Walter Benjamin, la representación alegórica significa «un concepto general, o una idea que es diferente de sí misma»; y tanto para Creuzer como para Lezama Lima, el concepto mismo sólo se puede aproximar a través de la imagen⁵. Más adelante Benjamin distingue entre el símbolo y la alegoría:

Mientras en el símbolo se idealiza la destrucción, y la cara transfigurada de la naturaleza se revela fugazmente en la luz de la redención, en la alegoría el observador se confronta con la *facies hippocratica* de la historia como un paisaje primordial y paralizado. Todo en torno a la historia que, desde el principio ha sido inoportuno, doloroso, fracasado se expresa en un cara o, más bien, en una calavera⁶.

Benjamin está describiendo, en términos de la prosopopeya, la contemplación enigmática del mundo perdido, retornado en la forma de una máscara (o calavera): el concepto invisible imaginado. La alegoría, entonces, es el umbral entre la antigüedad y la modernidad barroca (entre el mito y la historia), y se lee como la forma del conflicto, no como figura. La alegoría para Benjamin es convención y expresión, las dos inherentemente contradictorias. La alegoría no es una convención de la expresión, sino la expresión de la convención, y una expresión de la autoridad: está en la esencia de la escritura misma. Su característica básica es la ambigüedad y la multiplicidad de sentidos; al ofrecer esta multiplicidad de sentidos, se rompe la unidad artística: hecha la ley, hecha la trampa. La alegoría, entonces, es un acto de violencia mimético-textual.

¿Y no ha sido la ruptura entre los *simpliciores* y los *eruditi* otro acto de violencia? ¿Y qué diremos del argumento central de la representación de nuestro misterio? Acaso sean mis demoras y aplazamientos respecto a esta obra otra cara de la violencia. Antes de poner manos a la obra, es menester echar un vistazo al concepto, si no a la imagen, de la violencia. Para este análisis, me atengo a otro texto de Walter Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt*. Esta crítica de la violencia, con todos sus ecos kantianos, es en realidad una crítica del poder. La palabra «*Gewalt*» tendría que traducirse al latín para comprender los matices y el desarrollo del ensayo: Históricamente, *Gewalt* quiere decir: 1) *potestas*, 2) *violentia*, 3) *vis*; «The equivocal semantics of *Gewalt*, in other words,

⁵ Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1955, 1982), p. 143. Yo traduzco. Véase también José LEZAMA LIMA, *La dignidad de la poesía* (Barcelona: Versal, 1989).

⁶ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 145.

already imply the 'more complex relation [of law] with what one calls force, power or violence'»⁷. El derecho, entonces, viene *qua* violencia; el derecho es la fuerza (*vis*) generadora del gesto violento; para Benjamin, «la violencia coronada del destino es el origen del derecho»⁸.

En este estudio del poder, Benjamin yuxtapone la violencia divina y la mítica para analizar (*in strictu sensu*) la violencia como medio puro (*reines Mittel*). El análisis, cuya raíz griega, «anályo», significa «desatar», llega a ser la meta del lector: la fragmentación del texto. Este análisis—¿qué otra cosa es leer, escribir?— benjaminiano de Kant (*Zum ewigen Frieden*) fragmenta y separa la razón (recuérdese *La crítica de la razón pura* o *La crítica del juicio*) de la violencia. Son los dos polos opuestos, tanto como lo son la violencia divina y la mítica, según Benjamin. Derrida ofrece su *análisis* de estos conceptos en su *lectura* del texto benjaminiano: «Il y a ensuite la distinction entre la violence fondatrice du droit qui est dite 'mythique' [...] et la violence destructrice du droit (*rechtsvernichtend*), qui est dite divine»⁹. Y es precisamente este conflicto entre la violencia divina y la mítica lo que prepara al lector (espectador) para el *mysteri*; las tablas de la historia van a (re)presentar una crítica de la razón pura: Cristo.

Ya que el lector/espectador del misterio siempre conoce la historia de Herodes de antemano, el recuerdo o (re)presentación de la obra destaca la vuelta a un espacio teatral ya conocido, aunque posiblemente olvidado. Se recordará que Sócrates, en su *Philebus*, describe la memoria como cuadros pintados en el alma, es decir, mimesis. Pero, ¿qué es lo que se recuerda aparte de la llegada de los *Magi* y la degollación de los niños inocentes? ¿Cuán puro es el medio textual de *traducir* (i.e. transmitir; *meta + phorein*) las fuentes? ¿Cuáles son las desviaciones, y qué función desempeñan? Hay que reconocer el hecho de que la degollación que ordena el Rey Herodes no es el único acto de violencia de la obra. Si Herodes es la representación alegórica de la violencia mítica, Cristo es la de la violencia divina: el conflicto agónico del *Trauerspiel* de la vida. Este conflicto, que es la base del drama, es la «fractura de la historia como un continuo mítico»¹⁰ de parte del gesto

⁷ Anselm HAVERKAMP, «How To Take It (and Do the Right Thing): Violence and the Mournful Mind in Benjamin's *Critique of Violence*», *Cardozo Law Review*, 13, núm. 4 (diciembre 1991), p. 1159.

⁸ Walter BENJAMIN, *Reflections* (New York: Schocken, 1978), p. 286. Traducción personal.

⁹ Jacques DERRIDA, «Force de loi: Le 'fondement mystique de l'autorité'», *Cardozo Law Review*, 11, núms. 5-6 (julio-agosto 1990), p. 980.

¹⁰ HAVERKAMP, *op. cit.*, p. 1163.

mesiánico. «Sólo el Mesías mismo consume todo suceder histórico»¹¹, escribe Benjamin; sólo el Mesías pone fin a la historia. En este misterio, entonces, tanto como en la Biblia, Herodes socava su propia existencia en su desafío al Divino. Es decir, Herodes es un ser histórico, y el Mesías tiene el poder de interrumpir (léase destruir) la historia con su mera llegada. Cristo (*auctor*) interrumpe la historia de Herodes como el narrador interrumpe la historia de *Don Quijote* con sus novelas intercaladas y comentarios. De esta suerte, Herodes busca su propia defunción o traspaso: «El reino de Dios no es el telos de la *dynamis* histórica; no puede ser propuesto aquél como meta de ésta. Visto históricamente no es meta, sino final»¹². Cristo, entonces, pone fin a la historia; considerando los dos sentidos del término «historia».

Esta fractura alegórica de la historia pone de manifiesto, en plenas tablas, cómo esta discontinuidad mesiánica —y esta figura está totalmente relacionada con el medio puro (*reines Mittel*) de la violencia— abre nuevo espacio para una representación pura. Esta nueva representación cobra su sentido a través de lo que todos (tanto los *simpli-ciores* como los *eruditi*) compartimos, donde todos participamos; este nuevo espacio teatral, o bien representativo, es el lenguaje. El lenguaje es el único reino, según Benjamin, donde se puede resolver un conflicto sin violencia, donde se emplea el «medio puro del acuerdo»¹³. Las reglas del lenguaje, entonces, es decir, el derecho lingüístico, no llevan consigo la violencia inherente en el derecho general. Puesto que el lenguaje es «completamente inaccesible»¹⁴ a la violencia, el lenguaje se ve (se lee) como el paradigma del medio puro (*reines Mittel*) y sin fin: «todo lenguaje se comunica *en sí*; es en el sentido más puro el 'medio' de la comunicación»¹⁵. Si se tiene en cuenta que la Eucaristía es un signo puro, no un símbolo, sino un *eikon*, se descubre su semejanza con el lenguaje: los dos son medios puros.

Puesto que el *Corpus* sirve para celebrar la Eucaristía, el misterio es parte del banquete. Nuestro misterio comienza con una de las pocas acotaciones explícitas de toda la obra «*Comensa lo auto el Autor ab*

¹¹ Walter BENJAMIN, *Discursos interrumpidos I* (Madrid: Taurus, 1973), trad. de Jesús Aguirre, p. 193.

¹² BENJAMIN, *Discursos*, p. 193.

¹³ BENJAMIN, *Reflections*, p. 289.

¹⁴ BENJAMIN, *Reflections*, p. 289.

¹⁵ BENJAMIN, *Reflections*, p. 316.

una loa»¹⁶ Si el misterio es parte del banquete, la loa, la única de los tres misterios valencianos, es un *hors d'oeuvre*, un exergo del sueldo donde el autor firma su obra (inscribe su blanca) de antemano con su propia participación. Es decir, el creador (nuestro creador en este nuevo espacio) nos trae su historia que no se nos puede (re)presentar sin la mediación del autor mismo. El *auctor* nos lleva el lenguaje que va a hablarse y que hablaremos luego nosotros; él es el vehículo del lenguaje, no al revés. Es más, este lenguaje ya se ha hablado, la acción ya ha ocurrido en otro tiempo y en otro espacio, y nosotros lo sabemos. El papel del autor, pues, es prepararnos para una acción, y recordarnos cuál es esa acción; es el intermediario entre dos realidades (la divina y la mítica): «the *loa* serves the theoretical purpose of easing the transition from the spectator's world to the actors' world»¹⁷. Y entre estas dos realidades —si es que lo son— surge el lenguaje, el reino donde no puede entrar la violencia; el punto de vista del misterio.

El gesto de representarse el lenguaje es un acto de traducción o, mejor dicho, *Übersetzung*: «preguets que stiguen atents, / perque asils porte al present / un acte nou traduit» (vv. 4-6). Lo que está en juego es la transposición espacial del tiempo, superponiendo el futuro sobre el presente, y la transposición temporal del espacio, el esperar lo ya sabido, lo que ya se ha predicho: esperando la llegada del Mesías (si no la de Godot). De esta suerte, la noción de «traducción», en este sentido, se aproxima a la noción de Derrida de la *différance*. diferenciar y diferir al mismo tiempo¹⁸. Lo que importa no es simplemente saber lo que va a ocurrir en el futuro, sino el acto (gesto) de arrebatarse el futuro, desconectarlo del futuro (gesto violento) e introducirlo en el presente; esta es la traducción de la obra, su metáfora. De esta suerte vemos al autor como espectador (al anunciarnos la obra, él está presente como testigo del nuevo espacio dramático), y el espectador como autor (tenemos que escribir la obra al leerla, o sea, re-crearla), desde antes de comenzar la obra; es decir, desde la *loa*, el exergo de la blanca, el *hors d'oeuvre*. Esta *loa* también sirve para avisarnos de la *Gewalt*, en los tres sentidos ya mencionados, que nos espera de parte de Herodes: «Tanbe veuran la furor / de Herodes y son hedicte» (vv. 17-18).

¹⁶ «Misteri del Rey Herodes», en Hermenegildo CORBATÓ, *Los misterios del Corpus de Valencia*, University of California Publications in Modern Philology, vol. 16, núm. 1 (Berkeley: University of California, 1932), p. 113. Cito en adelante por esta edición.

¹⁷ Ronald SURTZ, *The Birth of a Theater* (Madrid: Castalia, 1979), p. 147.

¹⁸ Cf. Jacques DERRIDA, *Margins of Philosophy* (Chicago: U. of Chicago, 1982), trad. de Alan Bass, pp. 1-27.

La loa termina con la tercera acotación¹⁹ del texto: «*Fin de la loa*» (p. 114), y el propio misterio comienza con la cuarta y última acotación (no incluso el «*finis*» al final): «*Comensa lo auto del Rey Herodes*» (p. 114). Esta insistencia en torno a las acotaciones, o falta de ellas, es para destacar el poder (*potentia*) del lenguaje mismo; el lenguaje de este texto se habla sin que ningún autor, u otro intermediario (*vis*), tenga que intervenir (*violentia*). Pero esto no es del todo cierto. El texto, igual que la ley, reconoce su punto débil, sabe que necesita ser ejecutado; para ésta la ejecución es la policía, para aquél es el espectador. En la primera escena del misterio, Melchior llama a su «Regidor sabi hi expert / de ma provinsia y Reynat, / puix que ab polisia y consert / la regiu, vos he cridad / perque vull fer un cami / y seguir aquell estell» (vv. 25-30). No es mera casualidad que la palabra valenciana para decir «justicia» sea «polisia». Melchior le otorga la fuerza (*vis*) al regidor, que resulta ser el autor desempeñando otro papel (!). De esta suerte, el autor no sólo mantiene el poder del reino lingüístico del texto (*potentia*), sino también el valor ejecutivo de la policía (*vis*). Es más, con el doble papel que desempeña, autor histórico que presenta su obra y regidor ficticio en el drama, cruza el umbral de la ficción, igual que hizo Juan del Encina con su pastor que se llama Juan, o como haría Unamuno en *Niebla*. El autor fragmenta el texto en dos partes (historia y ficción) y queda cabalgando entre dos mundos, haciendo leyes que él mismo ejecutará. Al final de esta primera escena (aunque, por supuesto, la obra no está dividida en escenas), Melchior le manda al regidor/autor que entre a la casa a mandar; es decir, que ejecute un poder invisible, pero omnipresente, como la policía de hoy:

MELCHIOR: Dons no i a mes qu esperar.

Entrau vos governador
hi mon reene os encomane.

AUTOR: Señor, que fare quant mane
yl guie letern Factor (vv. 56-60).

Este eterno Hacedor es, claro está, por una parte Dios, pero por otra parte es el autor mismo que, con la ayuda de los espectadores, está escribiendo el trayecto de sus personajes, sus criaturas: nosotros. Este poder invisible vaga por el texto como la policía por nuestra sociedad actual, o como el Espíritu Santo, desde luego, por las almas.

En la segunda escena, partiendo de su reino a caballo, Melchior, guiado por su Hacedor, le da las gracias a éste:

¹⁹ La segunda acotación simplemente pone: «*Comensa la loa*» (p. 113).

MELCHIOR: Grasies os fas, Señor meu,
per estes merses quem feu
de guiarme en est cami (vv. 66-68).

Si Augusto Pérez se queja a su autor/hacedor por su mal trayecto, Melchior se lo agradece al suyo; los dos se enfrentan con su autor a través de la alegoría ya mencionada. Al topar con Gaspar y Baltasar, surge de nuevo la fuerza del lenguaje; el texto se dirige a sí mismo (y le dirige a Melchior) a través de las acotaciones internas:

MELCHIOR: Detingamnos en est pla
pera que juntem emb ells (vv. 71-72).

Esta acotación implícita nos pone de manifiesto su dónde (el prado), y también su espacio o distancia respecto a los demás (los ve acercarse, pero queda una distancia). La puesta en escena, entonces, consistiría en Melchior y su paje mirando más allá de los límites del escenario; el autor desconecta el futuro del futuro y lo superpone al presente. Esto es el proceso dinámico hacia el futuro; es el paso de escena a escena, es la práctica de la escritura, es el ser en devenir. Y no es casualidad el que ellos mismos (Melchior, Gaspar y Baltasar) hagan que se cumpla en el presente el vaticinio de Balám, que sólo debería cumplirse en el futuro:

MELCHIOR: porque ell dix, qual nou estel
quen les parts do orient ueurien,
que al Salvador trobarien
del mon, nat en Israel (vv. 37-40)

BALTASAR: A Judea fem la uia,
perque sercam ha on es nat
lo que ha de saluar lo mon;
lo major que nunca fon,
com Balam va profetar (vv. 76-80)

De esta suerte vemos la traducción, o bien *Übersetzung*, violenta del futuro al presente, creando así un espacio confuso donde reina el lenguaje. Ni siquiera vemos el pasado, nos arroja el autor *in medias res*. Es decir, hay cierta censura textual, autoritaria, de parte del autor. No nos deja ver la salida de Gaspar o Baltasar de sus reinos; la salida de Melchior servirá, pues, de una suerte de metonimia. Todo está intro-

ducido en un presente improbable, misterioso; se abre un espacio de reducido alcance, por lo menos para los *simpliciores*: nosotros.

Desde luego, no se puede vivir fuera del presente, pero ese presente no es nuestro medio, sino más bien nuestro confín. Es decir, somos como los peces que nadan dentro del confín del acuario (el presente) pero que viven en el agua (el lenguaje). Este símil, por infantil que parezca, destaca la relación que tenemos con el lenguaje, es nuestro medio puro (*reines Mittel*); el agua es transparente, los peces ven las cosas en el agua (aun las reflexiones de la luz) sin ver (bien) el agua. ¿Qué dirían del agua? Así es el lenguaje para nosotros. Tanto el lenguaje, entonces, como cierta violencia, como veremos adelante, son medios puros, se comunican inmediatamente *qua* lenguaje o *qua* violencia sin otro objetivo (e.g. la comunicación o la justicia): «El ser lingüístico del hombre es su lenguaje [...] [es] dar nombre a las cosas»²⁰. He aquí la clave de la escritura/lectura: el hombre vive en su lenguaje, vive en cuanto usa su lenguaje, existe en cuanto da nombre a las cosas (i.e. en cuanto las interpreta). En el gran *Trauerspiel* del mundo, todos tienen su papel que hacer, leer, aun el autor (que se lo escribe). Dios sopló vida al hombre que desempeña su pneumonía dramática; la quintaesencia del hombre, pues, es lingüística. Cuando Melchior topa con los otros Reyes Magos, entonces, quiere saber quiénes *son*:

MELCHIOR: Y puix tots son gent molt sabia
me diguen qui son, sils par.

GASPAR: Yo Rey de Saba, Gaspar.

BALTASAR: Yo Baltasar, Rey de Arauía.

.....

GASPAR: ¿Y el nom de vosa merse?

MELCHIOR: Yo Rey de Tarsis, Melchior (vv. 89-96).

Nótese cómo cambia el lenguaje de la pregunta, sin cambiar su esencia: «qui son» se cambia a «Y el nom de vosa merse» sin la menor vacilación. El darse nombre es crearse, y sólo se puede ser en el (nombre) presente. Benjamin escribe:

In strictu sensu, ningún nombre debería (en su sentido etimológico) corresponder a ninguna persona, pues el nombre propio es la palabra de Dios en sonidos humanos. Con él todo hombre tiene garantizada su creación por Dios, y en este sentido él mismo es creativo, como se expresa por la sabiduría mitológica en la

²⁰ BENJAMIN, *Reflections*, p. 317.

idea (que sin duda se realiza frecuentemente) de que el nombre de un hombre es su destino ²¹.

Ahora bien, el destino es el vínculo entre la esencia del hombre y la violencia. Derrida, siguiendo su lectura de Benjamin (se) pregunta:

Que se passerait-il si une violence liée u destin (*schicksalsmässige Gewalt* [...]) et utilisant des moyens justes (*berechtigte*) se trouvait dans un conflit insoluble avec des buts justes (*gerechten*): Et cela de telle sorte qu'il faille envisager une autre espèce de violence qui à l'égard de ces buts ne serait ni un moyen justifié ni un moyen injustifié, indécidablement, cela ne serait même plus un moyen mais entrerait dans un tout autre rapport avec le couple moyen/fin. On aurait alors affaire à une tout autre violence qui ne se laisserait plus déterminer dans l'espace ouvert par l'opposition moyen/fin ²².

Es esta violencia la que evita la oposición medio/fin el medio puro, violencia *qua* violencia. Cristo aparece en esta obra como el Mesías, pero al mismo tiempo como carne humana: es una figura *indécidablement* liminal. Esta figura intersticial crea un caos para los demás personajes, una tensión sea interior o exterior:

HERODES: Gran quietut, pau, y repos
es la que ia a en tot lo mon,
major que fins aqui fon (vv. 125-27).

Herodes rechaza los rumores de que el Mesías haya nacido: «¿Es nat lo uostre Mesies?» (v. 144). Nótese el hecho de que el Tetrarca no diga «nostre Mesies», ni siquiera «lo Mesies»; desde el principio se disocia de la fe y, claro, de la razón. Si la llegada del Mesías crea una tensión en Herodes, no crea poca confusión entre los rabinos sabios:

2 SABI: que mirant nostra escriptura
nos troba en ella lectura
ni rao perfecta y clara,
y axi tenim per molt sert
quel uenir no tardara,
pero el com ni quan ser,
sapia, señor, ques insert (vv. 154-160).

²¹ BENJAMIN, *Reflections*, p. 324.

²² DERRIDA, «Force de loi», p. 1020.

Pero estos sabios tienen la fe, creen sin ver, lo cual es el tema eucarístico. Su afirmación frente a la pregunta de su rey es una suerte de desaire, ellos creen en una *Gewalt* (*potentia, vis*) superior a Herodes. Sea como fuere, el nacimiento de Cristo interrumpe la vida «normal» de todos, es un gesto violento en el mundo de «gran quietud, pau y repos». La problemática será el interpretar esta violencia, darle nombre; para algunos (los sabios, los fieles), será como *potentia* (en el reino del otro mundo), ellos se consideran siervos del Señor. Para otros (Herodes), será como *violentia*; puesto que Herodes es la *potentia* (en el reino de este mundo) tendrá que utilizar *vis* para suprimir la violencia que ataca su bienestar. Dar nombre, interpretar, es cuestión de exégesis hegemónica.

La llegada de los tres Reyes Magos al palacio de Herodes es otra afrenta a éste, claro está, desde su punto de vista. Como reyes, tienen el mismo rango social que Herodes, pero admiten la existencia de un poder superior. Sus riquezas amenazarán al materialista de Herodes:

AGUASIL: Uenen ab gent, dromedaris,
ab gran fausto y potestat
la terra an espantat (vv. 165-67).

También le amenazará la nueva ley que traen consigo: «tots tres son destraña ley» (v. 172); claro está, esta extraña ley es la de Cristo, es el Nuevo Testamento frente al Viejo. La ley, entonces, viene con su violencia intacta, inherente; Herodes es el lector sin fe, atrapado en la aporía del texto todopoderoso; no sabe darle nombre, no sabe interpretarlo; la única lectura que puede hacer de la llegada de los Magos es hacia fines bélicos, violentos:

HERODES: Dons aquestos reys ¿que uolen
que uenen de tan lluns terres?
si serquen coses de guerres
com alguns altres reys solen... (vv. 202-205).

Vale notar que estos versos forman, se supone, el soliloquio del Rey Herodes al despachar a los pajes de los Magos, aunque no tenemos ninguna acotación u otra indicación que nos dé pruebas. Importa en cuanto nos pone de manifiesto el que Herodes sea un hipócrita, un mentiroso, cuya importancia veremos más adelante.

Cuando Melchior entra al palacio de Herodes, le saluda destacando lo que más valora éste: «Deu guarde sa gran Altesa / y li aumente sos estats» (vv. 206-07); es decir, su poder y su riqueza. Pero Gaspar y Baltasar dan el pormenor en torno a la estrella que siguen, a lo cual responde Herodes:

Molt atonit hi espantat
 estic yo de aquesta noua;
 que major rey sia nat que io
 vejам que u proua (vv. 226-29).

Ofendido el rey, quiere ver alguna prueba material de la grandeza del supuesto Mesías. Compárense los versos de Herodes en el «Auto de los Reyes Magos»: «Aún non só io morto / nin so la terra pusto, / ¿rei otro sobre mí? / [...] / Por vertad no lo creo / ata que io lo veo»²³. Su amenaza está ausente, aunque le va ciñendo, vaga por su propio lenguaje, su ser. Luego, Herodes insiste en la autoridad de la palabra escrita, ignorando el hecho de que la estrella que siguen los sabios es también una suerte de palabra escrita en la lámina divina:

Sabis, puix sabeu les lleix,
 el desllindar aso hos toca,
 perque io, cushemen la boca
 quant ichnore de aquest rey;
 perque aso a mi molt me aterra,
 y a la (a)sesaria corona
 sols aquesta ma persona
 ma fet Rey de aquesta terra (vv. 234-41).

El verbo «desllindar» destaca la necesidad de Herodes de establecerse un espacio propio en oposición al que se abre Cristo. El nacimiento del posible Mesías le pone cada vez más caótica su vida; lo único a que puede atenerse es a su autoridad temporal, terrenal. La corona que le ha dado César es su única autoridad; pero esto no es autoridad, es mero símbolo de la autoridad que tiene César en Roma. La conexión con la Eucaristía está clarísima: ésta no es mero símbolo de la autoridad que mora en otro lugar; es la real presencia de todo el poder del todopoderoso omnipresente y ubicuo. Nótese también la adjetivización del nombre propio («(a)sesaria»); el símbolo de la corona produce una censura político-religiosa y prefigura una matanza (*caedere*). Bajo esta luz, una relectura de los últimos dos versos citados arriba cambia el significado superficial: Herodes sabe que es sólo rey de aquella tierra; es decir, ni de otras tierras ni de las almas de los hombres. Por eso le es tan crucial destacar los límites respecto a la ley: la violencia como medio, sin fin; es decir, la violencia pura le abre un espacio fuera de los límites del derecho.

²³ «Auto de los Reyes Magos», *Teatro medieval*, ed. Ana M.^a ÁLVAREZ PELLITERO (Madrid: Espasa-Calpe, 1990), p. 89.

Lo que está en juego aquí es una dialéctica del poder, de la autoridad. La posibilidad de un rey (ley) más poderoso que Herodes le hace dudar de su existencia, él es en cuanto es rey (ley), en cuanto *manda* (en todo el sentido de un *speech act*). Al ponderar el Otro, el Mesías, Herodes comienza a desarrollar su auto-conciencia, reconoce su inferioridad a través del Otro, produciendo así el conflicto (el *agon* que es la base de todo drama) entre Rey-Sujeto (o Amo-Esclavo como quiere Hegel). Tiene que dar pruebas de su poder, de su autoridad, para que el Otro reconozca su existencia (como rey); y ya ha pedido ver pruebas del poder del Otro. Herodes intentará afirmar su *potentia* para que el Otro no se la niegue; pero en realidad sólo afirma su *violentia* como medio puro (*reines Mittel*), socavando así su demostración de fuerza (*vis*). A través del ataque, que sospecha que planeaban los Magos, y que él montará contra los inocentes, surge su ser en devenir.

Entre tanto, se cambia —escena intercalada— a la escena de los rabinos buscando frenéticamente la palabra de Dios en torno a la profecía de la llegada del Mesías. Isaías, Jacob y Daniel todos ofrecieron su profecía al respecto, pero el segundo rabino la encuentra en otra fuente:

Ya o e trobat, asi esta:
 el gran Michaheas es est,
 «De tu Belem terra Juda
 ne quaqu minima est,
 de tu exira aquell tan fel
 de tot en tot lo millor,
 lo qual sera lo Señor
 que regira Hisrael» (vv. 274-81).

Vale notar que el reino cita a Mateo y no a Micah como dice ²⁴. Claro está, estos versos de Mateo son una cita inexacta de Micah —y no sería una exageración decir que el Nuevo Testamento es una cita inexacta, una lectura, del Viejo Testamento— pero el «rabino» cita algunas palabras exactas de Mateo. Es decir, los rabinos ya están manejando la nueva ley, el Nuevo Testamento, y es ahí donde se encuentra la verdad respecto de las varias profecías. Claro está, aquí se encuentra la clave de la profecía porque ya no es profecía, ya no es futuro, es ya presente.

²⁴ Compárese Mt. 2:6: «et tu Bethleem terra Iuda nequaquam minima es in principibus Iuda ex te enim exiet dux qui reget populum meum Israhel» con Micah 5:2: «et tu Bethleem Ephrata parvulus es in milibus Iuda ex te mihi egredietur qui sit dominator in Israhel».

Al nacer, el Mesías coge las profecías y las *traduce* consigo mismo, chocando violentamente en el presente. Es más, toda esta obra se basa en el segundo capítulo de Mateo, de donde viene esta cita; así que la obra se desdobra en varios pliegues de autorreflexión, varios niveles de narración, actuación e interpretación. El espectador se encuentra, entonces, en otra dialéctica de la autoridad: la del autor. Este escamoteo de la cita ha sido un truco sutil de parte del autor para que el espectador se deje llevar a una tierra de nadie. Esto es mera preparación, aunque necesaria, para cuando salga Trompeta con su soliloquio alucinante.

Pero esto es sólo el comienzo de las trampas. Herodes les pide a los Magos que vuelvan a darle aviso respecto al Mesías «*quel vull anar a hadorar*» (v. 289). Se abre, pues, un espacio, un medio, donde no puede entrar la violencia: la mentira. Recuérdese que Benjamin ha sugerido que en el reino del conflicto «no hay sanciones contra la mentira [...] Sólo tarde y en un proceso peculiar de decadencia se ha penetrado por la violencia legal en la pena que se pone en el fraude»²⁵. Cada vez más la acción se basa en una mentira o un escamoteo de la verdad. Cuando el ángel le anuncia a Juseph el peligro que corren si se quedan en tierras de Herodes, por ejemplo, Juseph se lo relata a María, pero con un pequeño cambio; comparemos los versos:

ÁNGEL: pren a ta esposa i son fill
 per guardarla de perill,
 que Herodes esta indignat,
 y a Egipte os ne anireu
 perque axi el Señor ho mana (vv. 358-62).

JUSEPH: vulluos dir aqueste edicte:
 que Deu nos mana que a Hegipte
 caminem en aquest dia,
 perque Herodes ab furor
 a uostron fill vol matar (vv. 366-70).

Otra vez vemos la violencia del autor, aprovechándose del espectador que conoce esta historia de los niños inocentes, que es todo espectador; Juseph concretiza el aviso general que le da el ángel, prefigurando el desenlace trágico de la obra. Pero este escamoteo funciona a dos niveles; sirve para abrir el espacio libre de violencia, ya que es totalmente lingüístico, y también pone de manifiesto el proceso literario, cómo (se) cambia una historia —historia en los dos sentidos del término— durante su trayecto desde el emisor hasta llegar al receptor; he aquí, pues, la

²⁵ BENJAMIN, *Reflections*, p. 289.

obra literaria en devenir. Es decir, la interpretación —Juseph interpretando el sueño, nosotros interpretando esta obra— es en sí un acto de crear ²⁶; y esto no puede estar más claro que en el género de teatro, pues el espectador está frente al personaje que está interpretando, y viceversa, en un proceso o práctica exegetico-ontológica.

La gradación de la mentira logra su último peldaño al salir de la boca de la Virgen. Al topar con los tres segadores, las contrafiguras de los Magos, que están sembrando trigo en la tierra —trigo alegórico, pues, con este trigo se hará el pan de cada día y la hostia—, María les pide:

Si us demanen alguna ora
si per asi a pasat gent,
digaulos que de la semana
que aquest forment fon sembrant
ninguna gent a pasat (vv. 410-15).

El espectáculo de este escamoteo de la verdad queda no en el lenguaje sino en el milagro que se pone en escena. Es decir, puesto que los segadores están en el acto de sembrar trigo cuando la Sagrada Familia topa con ellos, no sería mentira si los segadores dijeran lo que la Virgen les pide; pero sí sería una gran ridiculez decir tal cosa. No obstante, cuando ella se marcha con Juseph y el niño Jesús, el ángel vuelve a aparecer para revelarles a los segadores:

Ella es, ella, que pari y resta donsell
ella es, ella, inmaculada,
eternalment preservada,
mare del que la a criada,
verge tots tems y donsell;
ella es, ella, que pari y resta donsell (vv. 417-21).

Durante este breve canto divino, el trigo crece milagrosamente. Ahora sí la petición de la Virgen cobra el sentido de un truco, aunque no de una mentira; mejor dicho, el ángel convierte la futura mentira de la Inmaculada en verdad, aunque no una verdad tan pura. Y cuando los

²⁶ Cf. Miguel de UNAMUNO, *Cómo se hace una novela* (Madrid: Alianza, 1986), p. 193: «El hombre de dentro, el intra-hombre [...] cuando se hace lector hácese por lo mismo autor, o sea actor.»

segadores responden ²⁷ a los *sarjants* de Herodes que van en busca de la Sagrada Familia: «de que aso es sembrat / ninguna gent a pasat» (vv. 451-52), es la purísima verdad. Hay que considerar la posibilidad de que estos escamoteos de la verdad servían también como señal al público de que esto es teatro, no «realidad». Puesto que el espectador se entera del truco en las tablas, ve el engaño ante sus ojos, mejor podía entender el concepto de lo que es el teatro. Y esto no quiere decir que esta obra ni este género fuese *simplicibus*, ni muchísimo menos; sería un guiño tan moderno como se encuentra en Manuel Puig, por ejemplo.

Puesto que el poderoso Rey Herodes, cuyo nombre ²⁸ significa heroico o gloria de la piel (i.e. exterior, fachada), no ha podido cazar su presa, precisamente debido a este engaño, intenta alzarse por encima de la burla que ha sufrido. Se han burlado de su *potentia* y de su *vis*, ahora él va a emplear la *violentia* como medio puro, ya que el objeto de su «castich» es otro (son otros):

dons, io fare un gran castich
qual conue molt als romans,
a on morira per mes mans
auquest tan momentat chic (vv. 471-74).

Pero la matanza que tiene planteada no puede convenirles a los romanos ni una pizca; todo lo contrario, pues se criará una generación con una gran falta de obreros-esclavos. Es más, Herodes mismo tiene un nieto infantil en Belén que morirá a causa de esta matanza, como nos recuerda Manuel Arenas Andújar ²⁹. De esta suerte, Herodes está socavando su propio poder, ya que él es rey en su tierra y tiene poder sobre su pueblo; si mata a sus sujetos, enflaquece su respeto, o bien el temor que le tienen, por mera disminución de número; y matando a su nieto, se le quita el poder a su linaje, su sangre. Da el remate en

²⁷ Vale notar que el tercer segador no responde a las preguntas de los caballeros de Herodes. Es casi como si él fuera a coger el trigo después del crecimiento y no estuviera en la escena de confrontación con los de Herodes. Más probable, sin embargo, es que sí está con los otros y, por un motivo u otro (o quizás por ninguno) se calla la boca.

²⁸ Recuérdese el vínculo mencionado arriba entre el nombre y el destino/carácter, y la aporía producida cuando un *schicksalsmäßige Gewalt* que utiliza medios justos se encuentra en un conflicto insoluble con fines justos (cf. Derrida núm. 22).

²⁹ *Misteri del Rey Herodes*, ed. Manuel ARENAS ANDÚJAR (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1968), p. 66, n. 72 bis.

su aspiración torpe de ser todo un rey, digamos todopoderoso, al ofrecerles dinero a los que le obedecen. Manda que su alguacil mande que su pregonera, apropiadamente nombrada Trompeta, a través de un obvio proceso de jerarquía, pregone:

que tot chic fins a dos anys
 porten asi sens engañs
 sa mare o quelseuol dia;
 y posa molt groses penes
 a daquelles que no obeiran,
 y a daquelles que uindran
 prometles groses estrenes (vv. 476-82).

Primero, un rey no paga para que un sujeto suyo se presente en el palacio; segundo, esto sí es todo un engaño, así que Herodes también ha entrado en la esfera donde no puede entrar la violencia. Sin embargo, él sí hará uso de la violencia al realizar el ataque físico (i.e. no-lingüístico). Pero ya que Herodes piensa utilizar la violencia como medio puro, resulta una situación indecible en torno al derecho. Es esta violencia lo que Benjamin llama violencia mítica (frente a la violencia divina) como una manifestación de los dioses.

La violencia que les toca a los niños inocentes, tanto como la violencia que cae sobre Niobe, viene del destino. Para Derrida:

Cette violence fondatrice n'est pas «proprement destructrice» (*eigentlich zerstörend* [...]), puisque par exemple elle respecte la vie de la mère au moment où elle apporte une morte sanglante aux enfants de Niobé. Mais cette allusion au sang versé, nous le verons, est ici discriminative pour identifier la fondation mythique et violente du droit ³⁰.

Es más, esta posición mítica del derecho llega a ser no sólo poder, fuerza y autoridad, sino, y esto es lo espantoso del fenómeno, «un privilège des rois» ³¹. Para Benjamin, lo esencial en la distinción entre la violencia mítica y la divina es que aquélla mata por la sangre, ésta aniquila sin efusión de sangre: «La violencia mítica es un poder sangriento contra la vida pura y simple en su propio favor, la violencia divina [es] poder puro sobre toda la vida en favor de los vivos. La primera exige sacrificio, la segunda lo acepta» ³². Herodes, pues, cumple

³⁰ DERRIDA, «Force de loi», p. 1024.

³¹ DERRIDA, «Force de loi», p. 1024; aquí cita también a Benjamin: «in den Anfängen alles Recht "Vor"recht der Könige oder der Grossen, kurz der Mächtigen».

³² BENJAMIN, *Reflections*, p. 297.

su destino de exigir sacrificio(s); Cristo lo aceptará como expiación, puesto que no hay justicia distributiva en esta esfera de violencia como medio puro. Asimismo, la policía (*polisia*, justicia) no tiene ningún remedio para controlar la violencia pura (cf. los saqueos, los incendios, etc. en Los Ángeles últimamente, la policía ha tenido que ser reemplazada por los soldados: otro ramo de la violencia pura; y vale notar que la violencia original y pura fue un ataque a otro Rey, Rodney *King*, de parte de los *ejecutores* de la *vis*, la policía). De esta suerte el espectador hace la conexión entre el crimen del asesinato de cada niño inocente y la expiación del Crucificado, un quiasmo ya visual; la justicia, el derecho, no entra aquí como factor. No será casual que el quiasmo visual que observa el espectador tenga, por naturaleza, la forma de la cruz ($\chi = \times$); el espectador lleva el peso de este quiasmo teatral anticipando, pues, el desenlace trágico, o mejor dicho catástrofe, del final de la obra. Herodes, entonces, mata a los niños porque no puede matar a Cristo, esta sustitución es prosopopeya y mimesis: es drama.

Pero el acto trágico anticipado se interrumpe con el pregón irónicamente ³³ burlesco-profético. Trompeta pide que venga toda mujer, «axi les males com les bones» (v. 498), a presentarse frente al rey «sens perill» (v. 507) «ni excusions» (v. 515). ¿Por qué pensarían las mujeres que corren peligro (¡de ejecución!) en ir al palacio? ¿Es esto realmente un aviso disfrazado? No, esto es un ejemplo asombroso de *comic relief*, una pieza de «sátira algo fuerte contra el sexo femenino, muy en consecuencia con la tendencia de los poetas valencianos de fines del siglo XV y principios del XVI» ³⁴. Los espectadores ya saben el final de la obra, estaban en un momento de máxima tensión; este pregón permite que se abra un espacio de choque fugaz (ironía) en que el público puede desahogar sus emociones que se han ido intensificando (alegoría):

Veniu les que per rincons
pariu be y mal,
y en rebliu tot lespital
de crianso (vv. 516-19).

³³ Friedrich Schlegel define la ironía como «eine permanente Parekbase» en Paul de MAN, *Blindness and Insight* (Minneapolis: University of Minnesota, 1971, 1983), p. 218. Esta «permanente Parekbase», según de Man, «serves to prevent the all too readily mystified reader from confusing fact and fiction and from forgetting the essential negativity of the fiction», p. 219.

³⁴ CORBATÓ, p. 131.

Luego, Trompeta traduce toda la acción que hemos visto (que ha visto el espectador) al presente y, lo que es más, a Valencia; la traduce a la experiencia de la vida del público, penetra su pensamiento para reforzar la cruz entre la vida de las tablas y la vida de la calle (otras tablas): una tierra (neutral) de nadie. Por supuesto, el tiempo de la obra es durante el reino de Herodes, el nacimiento del Salvador; el espacio, claro está, es Belén. Pero Trompeta rompe ese sistema, desconecta el pasado para introducirlo en el presente, desconecta Belén para introducirlo en Valencia:

les de Foyos y Carlet,
a poc a poc,
uinguen, y les de Benlloch
y de Terol, Alginet,
y de Pusol y Borian,
Borboto y Meliana,
y Carpesa,
les de Onda, Vinalesa,
y la Alcudiola,
les de Nules y Riola,
y Sarrio,
la Torre de la Unio y Bufilla,
Campanar, Rusafa, y Silla,
y la Pobleta (vv. 532-45).

Y como si fuera poco el chiste, remata, interrumpiendo su propio pregón:

y si a totes una uespeta
os pique en lull,
les del lloch de Barrafull (vv. 546-48).

Sublime ejemplo de desdoblamiento y de *comic relief* en una obra, vamos, un género supuestamente insípido. La reunión de todas estas gentes, todos los valencianos, en el palacio del Rey Herodes tiene una sin par función en esta obra. Pues, todas estas gentes nombradas, en efecto, ya están reunidas; las tablas se convierten en la ciudad de Valencia, y los espectadores se convierten en los niños inocentes, pues al final de la representación salen los Satélites de Herodes a atacar indiscriminadamente al gentío con sus *carxots*. Hacia finales del pregón de Trompeta hay otro guiño al espectador:

sereu junts al campanar
ques de la Seu,
y alli juntades sereu (vv. 550-52).

¡Pero si todos ya están juntos al campanario que es de la Seu! Es decir, los espectadores se han convertido, han sido convertidos, en personajes dramáticos; se ha borrado todo límite entre «ficción» y «realidad». La metáfora *theatrum mundi* está ya en pleno, pues la participación del público es más importante en este teatro, es decir, teatro del Corpus, que en cualquier otro teatro de la época; casi llega a mostrar rasgos del teatro épico que Brecht desarrollaría siglos después. Inmediatamente después del pregón, el alguacil responde: «ya esta así la gent» (v. 555). ¿No es este verso espantosamente parecido a otro que se enuncia siglos más tarde en la península: «Ahí está el público»? ³⁵. También enunciado por un criado, también pronunciado mirando a sus espectadores teatrales. ¿Quién mira a quién? El espectador es ya, al mismo tiempo, la madre (o nodriza) con su hijo (o quizá el mismo hijo), es decir, *persona dramatis*, y también espectador.

He aquí la transición necesaria para la última escena, la degollación. La «traducción», como insisto en decir, de toda la acción al presente y a Valencia intensifica la experiencia del espectador, del actor. Unamuno habla de la «eternización de la momentaneidad» ³⁶, lo cual es precisamente la acción del Rey Herodes; traduce la Muerte al presente eterno, hace histórico ese momento que Cristo deshistoriza con su llegada, eternizándose así a sí mismo. Trompeta acababa de mencionar el pueblo de casi todo espectador; aun la gran cantidad de forasteros y extranjeros que solían asistir a esta *fiesta* habrían experimentado un gran chorro de emoción; todos se sienten padres de los niños inocentes, o los propios niños. Cuando comienza la degollación, Valencia entera es madre o padre de ese niño inocente; los versos los enuncian las nodrizas, pero los sienten al fondo del corazón los ciudadanos y los campesinos valencianos, y también los forasteros:

helements, feuli tots guerra,
que un infant que may feu guerra,
fill meu, patix cruel mort (vv. 571-73)

Hay una gradación de ira de cada nodriza, cosa natural al ver el asesinato de cada vez más niños inocentes. La quinta y última nodriza, acaso más para el público que para los *sarjants* o Herodes mismo, grita:

³⁵ Federico GARCÍA LORCA, *El público* (Madrid: Cátedra, 1987). p. 119.

³⁶ Miguel de UNAMUNO, p. 124.

no muira qui no peca.
 Yo mereix pena cruel;
 y de aquest hinic tira
 castiguel Deu de sa ma
 en dolor y foch etern (vv. 589-593)

La intensificación del papel del espectador sirve para dilatar la pasión de Cristo (que queda por venir), para que el público lamente aullando este acto injusto que sirve de metonimia histórico-eterna para el cristiano. Esta doxología, según Manuel Arenas, simboliza la «liturgia de la Iglesia [que] es, en efecto, una participación terrestre de la liturgia celeste»³⁷. La violencia pura se paga con la violencia pura: una mítica, otra divina. No hay castigo, ni justicia; hay expiación, pues el último redentor, el alto juez del juicio, es el único que no sufre en la aporía legal. De esta suerte, se entiende mejor la Eucaristía, se goza más del dolor de ella. De esta suerte, el espectador viaja por la historia (en los dos sentidos) para presenciar los pecados que necesitan expiación; recuérdese que el Corpus es un ciclo de obras dramáticas, sólo hemos analizado una de ellas aquí.

Y hay que tener en cuenta el hecho de que el *misteri* forma sólo una parte del Corpus; el espectador, al experimentar esta catarsis dramática, se encuentra en una *fiesta* que sólo está comenzando: el *misteri* es el primer acontecimiento en el programa de festejos. De hecho, el *misteri* no es por muchos la atracción más grande del Corpus. Según *Levante*:

Sin duda, el momento más espectacular del Corpus es su procesión, en la que aparecen representados gran parte de los personajes de la Biblia con el objetivo de aleccionar a los fieles sobre las escrituras antes de mostrar la Eucaristía³⁸.

Para René Girard³⁹, el sacrificio es el origen de la cultura; pues con este sacrificio (los niños) comienza la celebración de la Eucaristía, otro sacrificio. Y, por lo tanto, no nos debería sorprender demasiado que el *misteri* se haya considerado como género menor de teatro; de *fiesta*, por otro lado, no hay género más grande. Aunque tampoco creo que queden dudas respecto de la calidad de la obra como literatura para los que la hayan visto desde tal perspectiva. Sería mejor, pues, que los

³⁷ Manuel ARENAS ANDÚJAR, p. 66, n. 77.

³⁸ *Levante*, 1 junio 1991, p. 40.

³⁹ René GIRARD, *Violence and the Sacred* (Baltimore: Johns Hopkins, 1977), trad. de Patrick Gregory, esp. cap. 2.

críticos literarios fueran a ver el Corpus en su totalidad, a participar en él, y no sólo «analizar» el *misteri* desde sus escritorios; pues, es necesario desconectarlos del interior de sus despachos y superponerlos en la actualidad de la *fiesta*. Con este gesto violento se establecería el nuevo orden académico, la historia literaria que, para de Man, es «the dialectical play between [allegory and irony], as well as their common interplay with mystified forms of language (such as symbolic or mimetic representation)»⁴⁰. La imagen de la calavera alegórica de Benjamin sirve, entonces, tanto para el *análisis* de este *misteri* (la historia dolorosa de los niños) como para el *análisis* de los críticos dogmáticos del drama sagrado en general (la historia literaria como un paisaje primordial y paralizado). Sólo participando en la *fiesta* se puede evitar ese adjetivo comparativo tan odioso de Hardison.

VINCENT T. MARTIN

New York University

En este trabajo estudio el misterio valenciano «El misterio del Rey Herodes» en su contexto social y textual. Analizo la noción de la representación y la alegoría, y cómo estos conceptos llevan a un despoblamiento textual *ad infinitum*, borrando así toda frontera entre actor y espectador. Intento poner en evidencia no solo la concepción común de que los *misteris* sean un género menor, sino que sirven también como una suerte de red social para el centro urbano, tanto como la ley. Pongo a prueba la validez de las teorías de Walter Benjamin sobre la violencia divina y mítica a través de la confrontación entre Cristo y Herodes. Y examino también el proceso de crear la *fiesta*: la participación activa. Esto es la clave de la *fiesta*, ya que el *misteri* es sólo una parte del espectáculo.

In this paper I study the Valencian Corpus Christi play «El misterio del Rey Herodes» in its social and textual setting. I analyze the notion of representation and allegory, and how these concepts lead to a textual unfolding *ad infinitum*, thus erasing all boundaries between actor and spectator. I attempt to disprove the common misconception that the *misteris* are a minor literary genre, and in fact serve as a sort of social framework for the urban center, as does law. I test the validity of Walter Benjamin's theories of divine and mythical violence through King Herod's confrontation with Christ. And I examine as well the process of creating the *fiesta*: active participation. This is the key to the *fiesta*, since the play is only part of the spectacle.

⁴⁰ DE MAN, *op. cit.*, p. 226.