

*Tra mi finis omnia, al
lectores para el texto
epico del SXXI*

**JOSÉ MANUEL CORREDOIRA:
EL TEATRO DEL VERBO**

FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO
Universidad Nacional de Educación a Distancia

El teatro de José Manuel Corredoira puede ser definido como el teatro del verbo, una dramaturgia en la que la palabra y el discurso se convierten en los auténticos protagonistas. El discurso es el que organiza y estructura, según reconocidos investigadores, no solo el teatro sino la totalidad de los géneros (Wellek y Warren 395), en los que, como señala Émile Benveniste, "la forma lingüística es no solamente la condición de transmisión de mensajes sino ante todo la condición de realización del pensamiento" (64). Ello no significa obviar la proxémica, el teatro de pantomimas, etc., que también tienen su propio discurso, aunque no haya de recurrir necesariamente al lenguaje verbal. En la dramaturgia de José Manuel Corredoira, sin embargo, el lenguaje verbal es fundamental, como han demostrado sus estudiosos y ha reconocido el propio autor².

Martínez Bonati define el discurso teatral como una acción esencialmente pragmática:

Caracteriza al drama como tipo de obra literaria frente a la lírica y a la narración, la ausencia del "hablante básico único", y que en él pertenezcan todos los hablantes al mismo plano. Estos hablantes dramáticos son personas cuyo discurso es esencialmente una acción pragmática y nunca simplemente "informativa" como el del

151 / 649

FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO

153 / 651

siguiente de Victor Hugo: "La palabra, entiéndase bien, es un ser viviente... La palabra es el verbo, y el verbo es Dios" (Ogden y Richards 42). Domingo Miras denomina *logos* a las tres piezas que integran *Illuminaciones al público*, y en el prólogo a esta obra insiste:

Una forma desbordante de imaginación y de audacia. Es el desenfreno verbal que se derrocha a manos llenas, que se descarga abrumadoramente sobre el incauto lector que esperaba una obra al uso y se encuentra ante un extraño monstruo, un dragón retorcido y pintoresco hasta lo indecible en que las palabras más inesperadas, los neologismos más estrambóticos, que caen como un diluvio torrencial, son como las brillantes escamas de colorines con que difumina su perfil en un juego permanente de sorpresas encadenadas. Extravagancias, que decía Goethe, o locuras, como dirá algún probo funcionario, el más brillante teatro de vanguardia está servido. (14)

El teatro de José Manuel Corredoira desmiente el mito de la postmodernidad, según el cual ya no existirían posibilidades de experimentación ni de indagación, y estaríamos abocados a una verdadera involución de formas y de temas y a firmar el acta de defunción de cualquier tipo de vanguardia. Corredoira ha desmentido ese y otros mitos, potenciando todas las virtualidades del lenguaje. No ha seguido la recomendación última del *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein -"de lo que no se puede hablar, mejor es callarse"- citada en *Elucidario sentimental*, y en otras de sus obras, y ha hablado de lo "fable" y de lo "inefable". En relación con este último término y con el tratamiento del mismo por Corredoira, podemos suscribir lo que afirma de la poesía María Zambrano: "Se sintió arrastrada a expresar lo inefable en dos sentidos: inefable por cercano, por carnal. Inefable también por inaccesible, por el sentido más allá de todo sentido; la razón última por encima de toda la razón" (215).

José Manuel Corredoira, lector atento de Rabelais y de Joyce, así como del Julián Ríos de *Larva*, según Juan Goytisolo, en obras como *Retablo de ninfas* "alterna los breves in-

152 / 650

ALEC 40.2 (2015)

narrador épico o simplemente "expresivo" como el del hablante lírico. (Martínez Bonati)

Si, como afirma Aristóteles y otros autores clásicos, el teatro es fundamentalmente acción, y según Austin, "decir es hacer", el discurso teatral es "acción hablada": "emitir la expresión es realizar una acción [...], expresar las palabras es, sin duda [...] el episodio principal, en la realización del acto" (Austin 47-49).

Desde una perspectiva semiótica puede interpretarse el discurso teatral como un sistema dentro de otro sistema. Es decir, el sistema lingüístico integrado por el discurso del autor y por el de los personajes, con sus funciones sintácticas y sus valores semánticos, reclama un marco pragmático para constituir el hecho teatral como sistema general (Gutiérrez Carbaajo, *Teatro contemporáneo* 161). Este sistema se actualiza en la representación, gracias a los actores y al director de escena, decoradores y tramoyistas, y ha de completarse con las diversas presuposiciones e inferencias conjeturales del público. Con mayor exigencia que cualquier otro texto, el discurso teatral textual y el discurso teatral espectacular reclaman el papel del receptor-espectador, que, a través de su proceso de interpretación, construye, como diría Umberto Eco, mundos actuales y posibles (17). Sin embargo, al hablar del discurso teatral conviene evitar el peligro del "logocentrismo" (Pavis 35), que sobrevalora las palabras en detrimento de los códigos no verbales, así como los presupuestos que invierten axiológicamente los términos de esta dialéctica, tal como aparecen expuestos en el conocido libro de Antonin Artaud *El teatro y su doble*. Sin obviar el valor de las formas de expresión y de los códigos dramáticos no sustentados en la palabra, el código verbal puede considerarse el medio más poderoso de transmisión del conflicto y del mensaje dramático (Spang 251).

En la dramaturgia de Corredoira, la fuerza torrencial del lenguaje deviene en el instrumento más poderoso, originándola en un auténtico "teatro del verbo". El poder del verbo, de la palabra, ya fue resaltado, entre otros, por Ogden y Richards, que ilustran sus observaciones con el proverbio chino "habla y serás", y con numerosas citas de varios escritores, como la

eternas, y las bestias tan conmovedoras como los siglos que pasan" (Arrabal 8).

En el teatro de Corredoira convergen las más ricas tradiciones filosóficas y literarias con las vanguardias más artísticas. Así se manifiesta en las declaraciones a diversos dramaturgos e investigadores con motivo de la publicación de *Diferencias sobre la muerte* (2014) y muy en concreto en la que formuló a nuestra consulta sobre los autores que le habían influido:

De la A a la Ce(ta), ¿Alfa y Omega?: Aristófanes, Luciano, Rabelais, Cervantes, Quevedo, Calderón, Sterne, Valle-Inclán, Joyce y Céline. Ítem más: Arrabal. Aristófanes y Luciano son los maestros confesos de Rabelais. Arturo Marasso hallaba "intensamente lucianesca" la segunda parte del *Quijote* (¿qué decir de *El coloquio de los perros* o *El licenciado Vidriera*?). "Luciano español" llamaba a Quevedo su archienemigo Pellicer de Salas. Cervantes (junto a Góngora) es el escritor predilecto de Calderón, al que homenajea en multitud de ocasiones. Sterne rezaba todas las noches a Cervantes y a Rabelais. Valle-Inclán es el heredero espiritual de Quevedo. Joyce proviene de las enciclopedias paródicas de Rabelais, Cervantes y Sterne. Según Guy Scarpetta, "Céline ha sido uno de los pocos escritores franceses, tal vez el único, que ha reivindicado explícitamente a Rabelais". ¿Arrabal sin Cervantes, Calderón y Valle? No existe literatura sin tradición³.

Estos y otros autores desempeñan un papel fundamental en las dos obras analizadas en este trabajo: *Elucidario sentimental* (2013) y *Diferencias sobre la muerte* (2014).

Mi primera conjetura al leer *Elucidario sentimental* era que me enfrentaba ya desde el mismo título a una obra de carácter oximorónico. *Elucidario*, según el *Diccionario* de la RAE, es el "libro que esclarece o explica cosas oscuras o difíciles de entender" y *sentimental*, atendiendo al mismo diccionario, es lo "que expresa o excita sentimientos tiernos". Dos términos, por tanto, si no opuestos, bastante difíciles de casar, y ahí radica precisamente la tensión de fuerzas que

tercambios plurilingües de personajes estrafalarios con monólogos cuya erudición exhaustiva, de una inigualable comicidad, sorprende y cautiva a quien se adentra en ellos y sueña en su representación escénica. La apuesta es alta y sobre todo insólita en estos tiempos de mediocridad comercial y desprecio a la inteligencia del lector y espectador" (7). Sobre este poderío verbal insiste Jerónimo López Mozo, al analizar el teatro de Corredoira: "Todo un desafío a la inteligencia del lector y del director de escena. La palabra se erige en la gran protagonista. El vocabulario es rico y alumbraba un lenguaje que, como sucedía con el de Valle, es un desafío al diccionario de la lengua. Rescata de sus recovecos voces en desuso o se las inventa" (1516). Atendiendo a esta fuerza torrencial del verbo, a su potencia expresiva, los críticos lo han comparado también con el autor de *Luces de bohemia*: "Se tiene la impresión de que, como el Valle-Inclán de la madurez, Corredoira se esfuerza por encontrar un lenguaje *total*" (Senabre 16). El citado dramaturgo López Mozo, un escritor preciso, en el doble sentido de atinado y necesario, ha contextualizado con gran tino el teatro de Corredoira:

En los últimos cincuenta años es frecuente, en el teatro español, la aparición de dramaturgos que rompen, no solo con el que en cada momento triunfa en los escenarios comerciales, sino también con el que proponen sus colegas más vanguardistas o innovadores. De ese grupo forman parte Arrabal, Nieva, Romero Esteo y Riza. A él ha venido a sumarse, en los albores del nuevo siglo, José Manuel Corredoira (Gijón, 1970), autor de una decena de obras. (15)

Otro de los grandes dramaturgos actuales, Fernando Arrabal, observa que Corredoira concibe su creación como un extravío de lucidez, y subraya la organicidad tan difícil de lograr en una obra tan imprevisible y tan atinadamente destructora: "Forma y fondo, espíritu y delirio, semejantes en todo punto, se unen para ser uno solo. Ajusta sus impulsos a la sombra de su furor, a fin de caminar a lo largo del sendero de los tiempos verideros. Las cosas fugaces devienen

potencialidad expresivas. A Alejandro se le apremia a que imponga la voz, precisamente ahora que están grabando para la *Westdeutscher Rundfunk*, "un acontecimiento / ciertamente histórico". El texto está repleto de epicureísmo, una escuela filosófica que lograría su mayor predicamento una vez muerto Alejandro Macedón, como han anotado, entre otros Carlos García Gual. Interesa especialmente lo que Domingo Miras ha expresado de esta obra, observando que el Alejandro histórico y el de Corredoira Viñuela son iguales en lo esencial.

Los personajes de la obra de Corredoira, con una variedad y riqueza sorprendente, nos hacen revivir los personajes y ambientes de los *Sueños* y *Discursos* de Quevedo, las pinturas de El Bosco, y el cuadro descoyuntado y satírico de los tipos, profesiones y caracteres que pueblan las *Visiones y visitas con Don Francisco de Quevedo* de Diego Torres Villarroel. Nos encontramos, así, con sor María Consolata y el calendario zaragozano, y con las "perritas en dulce / con su camisita / y su canesú / almidonados / de madreperlas / selváticas / su lactito ostentoso / marca 'La Perla'" (Corredoira, *Elucidario* 36). La polifonía alcanza aquí todas sus verdaderas dimensiones gracias a muy ricos y variados recursos, como el manejo de las diversas lenguas, la utilización de una amplia gama de registros estilísticos, la diversidad de voces, personajes y situaciones. Tanto esta pieza como las otras que integran *Elucidario sentimental* constituyen también una profunda reflexión sobre el teatro, un divertido juego intertextual, metalingüístico, metateatral y parateatral. Al caballero, que tiene cara de haber salido de casa pensando en presenciar un espectáculo informal en el teatro, resulta que lo han llevado "a rastras / al patíbulo de la muerte / y la teatralidad / el Kaiser / la Kultur-Kampff / y Juan Teófilo Fichte" (Corredoira, *Elucidario* 37).

En los mentideros literarios no se comentan cuestiones relacionadas con la especialidad sino las 15 clases de isótopos, lo que aprovecha el autor para hacer una denuncia de la guerra y formular una declaración de que en lo bélico Alejandro está en todas partes. Las paranomasias, las derivaciones, las aliteraciones forman ese cúmulo de recursos lingüísticos tan

estructuran estas deslumbrantes piezas. La representación de la realidad expresando dos términos aparentemente opuestos, no de una forma alternativa o sucesiva, sino simultánea. Es decir, lo cognitivo y lo emocional, aunque en tensión dialéctica, unidos y formando un todo, integrando la totalidad del animal humano. Corredoira, en consonancia con lo que constituyen las teorías científicas más actuales, presenta de nuevo a los personajes constituidos por esa dialéctica de fuerzas, por el elucidar y por el sentir, por el pensamiento y por la emoción, por la reflexión y la pasión. Tensión también entre la palabra y el silencio en una obra caracterizada por la potenciación máxima del lenguaje, por la supremacía del verbo. En *Elucidario sentimental* lleva a cabo una labor de deconstrucción del mito, con Alejandro, Sócrates y el Emperador Helio-gáballo como protagonistas. Es un pseudoteatro histórico, lo cual le da pie para hablar de todas sus obsesiones: la muerte, el erotismo, la pasión del lenguaje, etc. Para comprender cabalmente el teatro de Corredoira, conviene leer y asimilar, como ha hecho el autor, a Aristófanes, a Rabelais, a Quevedo, a Calderón, a Sterne (a quien homenajea en un pasaje de la "Tercera Diferencia"), a Valle, a Joyce, a Céline (sus tres primeras novelas, sobre todo, con su *vrombissant verbiage* única), a Arno Schmidt; *Gran Sertón: Veredas*, de Guimarães Rosa, y *Paradiso* de Lezama Lima.

Elucidario sentimental se abre con la cita "No es cierta esa historia" (*Palinodia*, fr. 192), de Estesicoro, autor estimado y reputado por los académicos de su tiempo y amigo de tender puentes entre los géneros, de romper fronteras, de la hibridación de los discursos, como es partidario José Manuel Corredoira. Podría establecerse, ya de entrada, un diálogo intertextual con las tesis sobre la verdad poética y la verdad histórica expuestas por Aristóteles en su *Poética*, repetidas por Cervantes en el *Quijote* de 1615 y por otros autores, pero también con las concepciones sobre verdad y poesía de María Zambrano.

Estructurada en tres partes ("Alejandro Macedón", "Sócrates Sofroniscos" y "Vario Helio-gáballo"), en la primera pieza, "Alejandro Macedón", el dialogismo y la fuerza elocutiva de los actos de habla desarrollan ya toda su virtualidad y

mundo, porque se ha excluido del silencio (Le Clézio 320), no deja de reconocer la importancia del lenguaje. Incluso para resaltar el silencio, el cine y también el teatro, han de recurrir a la palabra, a los códigos sonoros. Con una poderosa inventiva verbal, todas las épocas históricas, desde la alejandrina hasta la actual, con el "fenecido Ministerio de Igualdad", pasando por los tiempos del Mercado Común, tienen cabida en la obra de Corredoira.

Alejandro es visto y presentado con sus múltiples caras y desde diversas perspectivas, desde las de los clásicos de la Antigüedad hasta la que se nos muestra en el *Alexandre le Grand* de Racine o en *Darlo todo y no dar nada* de Calderón. Racine centra su tragedia de Alejandro Magno, basada en el libro octavo de Quinto Curcio, en los amores de Alejandro y de Cleófila, y la rivalidad entre Poros y Taxile por el bien de Axiana. Corredoira presenta la realidad en todas sus ricas y variadas dimensiones, y plantea y soluciona enigmas, en un jocosos juego escénico, con un deslumbrante divertimento verbal. Bagoas, perteneciente a la corte del rey Darío III, y posteriormente adoptado por la de Alejandro Magno, tras la conquista del imperio persa por parte de este (parece ser que mantuvo relaciones sentimentales y posiblemente sexuales con ambos reyes), alcanza una presencia destacada en "Alejandro Macedón" y es el receptor del último discurso textual de la pieza: "Bagoas / amigo mío / no me envidies / por esta poca tierra / que envuelve / mi cuerpo / y la falda / de la montaña / palatina [...]. Tú ya tienes / lo tuyo / y bien merecido que lo tienes". Y el colofón: "Con esto / ya he terminado / de contar / este cuento / de cuentos" (Corredoira, *Elucidario* 71). En una rica circularidad, se enlaza así con el principio en el que las palabras "No es cierta esa historia" (*Palinodia*, fr. 192), de Estesicoro, anunciaban una celebración, una fiesta y un espectáculo fascinantes.

La pulcra articulación comentada se consigue no solo gracias a la perfecta estructura constructiva de cada pieza por separado sino también por la sabia trabazón de todo el conjunto y el diálogo que cada una de ellas mantiene con el resto de las que integran *Elucidario sentimental*. Así, en "Sócrates Sofroniscos (Un monologue dans le vaterclós)", su segunda

utilizados por grandes escritores ingleses y por muchos del ámbito hispánico como Cabrera Infante o Julián Ríos. Sin embargo, en todos los casos, las analogías de Corredoira con los autores citados son más de tipo formal que de carácter temático. Para descifrar el universo lingüístico de Corredoira haría falta una "escuela entera de interpretación de traductores de Toledo dirigidos por Domingo Gundisalvo *et al.*", por reproducir la que se menciona en "Alejandro Macedón". Nuestro autor se convierte aquí en un auténtico gramático alejandrino de la escuela de Dionisio Tracio, pero con la gramática jocosos rabelaisiana de un individuo que vive en la bella y profunda Extremadura.

El camino de perfección teresiano y barojiano, que se erige en camino de perdición en la novela del mismo título de Luis Mateo Díez, va de la perdición a la salvación en el tablado teatral de José Manuel Corredoira, que nos lleva a emprender un verdadero "viaje entretenido". Las diversas citas, desde Demóstenes hasta los autores actuales, funcionan como criterios de autoridad pero sobre todo como pistas en las que el dramaturgo va contándonos, entre otras cosas, quiénes y de qué naturaleza son sus verdaderos amigos: Platón, Aristóteles, Euclides, Rabelais, Bajtin... El texto teatral de Corredoira, aunque apele a una representación, ya constituye por sí solo un espectáculo, un festín, una auténtica función en la que lo cómico y lo dramático alcanzan la fusión más perfecta.

No nos hallamos, sin embargo, ante una babel lingüística ni ante un texto desestructurado. Nada más alejado de un autor, que cuida y selecciona cada uno de los elementos de su construcción, como cuidaban los relojeros clásicos las piezas de sus admirados carillones o los viejos orfebres pulían y cincelaban los metales preciosos. El autor, atento siempre al valor de las palabras, y quizá con la finalidad de resaltarlas, subraya igualmente el poder del silencio. Es lo que han hecho otros autores. Así, Stendhal reproduce la siguiente cita al comienzo del capítulo "Modos de proceder", de *Rojo y Negro*: "La palabra ha sido dada al hombre para ocultar su pensamiento" (R. P. Malagrida) (Stendhal 171) y aunque Jean-Marie Gustave Le Clézio observe que por el lenguaje el hombre se ha convertido en el más solitario de los seres del

Esta enciclopedia compendiada, concentrada, medida, pesada y condensada que es *Elucidario sentimental*, contiene, entre otros nobles materiales, un lúcido tratado de lingüística, una reconfortante gramática jocosa, en la que adquieren un sentido cabal expresiones como "regere / quasi re ago / según Facciolatti / o quasi / por el recto ago / según Giannantonio". Se nos suministran igualmente, elementos de política, retórica y dialéctica, con los que se supone preparado Alcibiades en "Sócrates Sofroniscos". Se explica, además, que los comportamientos masoquistas, asociados a Sacher-Masoch, desde que escribió *La Venus de las pieles*, y Krafft-Ebing en su *Psicopatía Sexual* (1886) le otorgó este nombre a la conducta de alguno de sus personajes, proceden al menos de la época de Alcibiades, por no decir desde el primer momento en que los animales humanos intentaron *elucidar* el por qué de ellos mismos y de lo que les rodeaba.

"Sofroniscos", nombre que complementa al de Sócrates en la obra, fue, según se nos dice en el diálogo *Eutidemo* de Platón, el padre de Sócrates, que se casó con la comadrona Fairarate, de la que se comenta que inspiró la mayéutica. Con ella vivía en el barrio ateniense de los canteros y escultores, como se nos confirma en el texto: "Oh Sócrates / hijo / de Sofronisco / y Farinato / de la ralea / alopéica", para en seguida precisar: "Muchas cosas / sabe Sócrates / ¡pero todas mal! / Hemos / de conducirnos / con tiento / pasito / y buenos / alimentos". Suscribimos que en "De fato (V 10) / Cicerón dice / que Zópiro / calificaba / a Sócrates / de estúpido / idiota / y multeroso / nos habla / de su maldad / de raquítico / el payaso / dopado / que se hizo / tomar / en serio / ¡un malentendu / mucho peor / que la emética / obra camusiana!" (Corredoira, *Elucidario* 84) y que "Cicerón / en *Tusculanas* IV 37 80 / maestro / de miserias / llamolo / Antifonte" (Corredoira, *Elucidario* 85-86). En la obra *Griechische Denker: Geschichte der antiken Philosophie*, traducida al español como *Pensadores griegos*, del gran filósofo y filólogo austriaco Theodor Gomperz (1832-1912) se confirma que llama loco a Apolodoro.

La documentación que maneja Corredoira es enciclopédica y sorprendente, y, verificamos, así, que en el certamen

pieza, encontramos de nuevo al protagonista de la obra anterior, cuando se interpela a Alcibiades y se le comenta que podría haber sido otro Alejandro. Sócrates es un personaje absolutamente teatral y Corredoira sabe extraerle todos sus humores dramáticos. Sócrates presenta también unos síndromes que pueden ser analizados a la luz de algunos manuales que se consideran canónicos al comienzo de la pieza como *The American Psychiatric Publishing Textbook of Schizophrenia*. La primera discusión extensa sobre los síntomas positivos y negativos de esta sintomatología fue presentada por Jackson, un neurólogo del siglo XIX, en 1887, aunque Reynolds previamente había aportado una exposición mucho menos ambiciosa. Jackson propuso modelos de funcionamiento cerebral para explicar diferentes enfermedades, entre ellas la esquizofrenia.

Hemos debatido y hablado con frecuencia de estos trastornos del cerebro, así como de sus misterios y de sus prodigios, con el dramaturgo y neurólogo clínico Alfonso Vallejo, y José Manuel Corredoira nos desvela, entre otros misterios en "Sócrates Sofroniscos", algunos de los múltiples funcionamientos de la mecánica cerebral y sus posibilidades y potencialidades escénicas. Aunque el protagonista pudo haber presentado síntomas transitorios preocupantes, se le tranquiliza muy prontamente: "De modo / que estabas / totalmente / eximido / de padecer / o haber padecido / *dementia precoc*" (Corredoira, *Elucidario* 76).

Un papel destacado desempeña Alcibiades, prominente estadista, orador y general ateniense, hijo de Clinias, como se dice en la obra, y miembro de la familia aristocrática de los Alceonidas. Alcibiades, tal como se ilustra igualmente en "Sócrates Sofroniscos", desempeñó una función decisiva en la guerra del Peloponeso, como consejero estratégico, comandante y político. El lenguaje muestra una vez más todas sus posibilidades expresivas, y tanto el personaje como el lingüista quedan dignificados con el papel que se les adjudica: "¡Embragado! / que a su vez / puede / descomponerse / en cunning / hábil / astuto / sabiondo / ¡CUNILINGUISTA! / y en canning / poderoso / caballero / es / don dineratis..." (Corredoira, *Elucidario* 79).

complementan de un modo inevitable, buscando el territorio en el que conviven la verdad y la belleza.

No entraremos a *elucidar* esos conceptos, que nuestro autor tan sabiamente desarrolla y representa, con nuevas referencias a grandes pensadores y recurriendo en ocasiones al lenguaje más proverbial, como las sentencias "Hábito / no hace / fraile / dice Antón / de Montoro / El vestido / no es / el monje / par Juan / Álvarez / el Gato! / Non faze / al monxe / el ávito / según Gutierre / Diez / de Games" (Corredoira, *Elucidario* 98-99). No le importa a Corredoira que algún ilustre crítico teatral haya afirmado que en el teatro "el hábito sí hace al monje". Nuestro autor, con esta rica hibridación de discursos, con este mestizaje de géneros y registros, pasa de lo serio a lo lúdico, y lamenta que algún personaje no utilice el "dionisodorante", advirtiéndole a otro que ya sabe lo que le pasó la última vez que no se duchó. Pero este discurso se combina con alusiones a Proust, con citas del *Sartor Resartus* de Carlyle (Corredoira, *Elucidario* 109) y de la *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton, un autor elogiado entre otros por Borges y Starobinski, para quien el vínculo burtoniano entre melancolía y utopía es, cuando menos, doble: nos ofrece un aspecto relativo al objeto (el Estado), y un aspecto que implica a la personalidad del utopista.

Los personajes protagónicos de "Sócrates Sofroniscos" siguen su camino, y a Alcibiades se le recuerdan sus "incuriosidades", y se le aconseja que se domine si quiere disfrutar de los humanos placeres: "Las obras / contrarias / de la / prudencia / son obras / de la urinaria / incontinencia". Sócrates ha de soportar que lo llamen "Tío Patillas / Socratillo", y se le sugiere que hable con Esquines, el salchichero; él le dirá lo que debe hacer. Se reconoce que muere injustamente. Corredoira nos dice que "Sócrates / estaba / engolondrinado / de Alcibiades", según lo relata su discípulo aventajado Aristipo de Cirene, fundador de la escuela cirenaica, que propugnaba el hedonismo e identificaba el bien con el placer.

Estamos llegando casi al final de la representación: "Sócrates / diluyó / en agua / bendita / el espíritu / grecano"; se cita la *Odisea*, un aedo recita *Opera et dies* y el discurso prosigue el recorrido metaliterario, el juego lingüístico, y la

teatro griego del 423 a.C. se presentaron dos comedias que tenían a Sócrates como personaje principal: *Connos* de Amipias y *Las Nubes* de Aristófanes. Ninguna de las dos comedias ganó, pero nos demuestran que Sócrates, que por aquel entonces rozaba los 50 años, era un personaje muy conocido. Corredoira hace un juego paranoimástico entre *Connos* y *coños*, para pasar a hablarlos de otros personajes como Eupolis, Hipón o Diógenes de Apolonia, de Erasmo de Rotterdam, y desarrolla la relación de Alcibiades y Sócrates. Al concepto de ironía en este último le dedicó su tesis doctoral Søren Kierkegaard, titulada *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Sócrates* y traducida al castellano como *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*. Søren Kierkegaard estudia a Sócrates con los referentes de Platón, Jenofonte y Aristófanes. Como al filósofo danés, le interesaba *elucidar* el concepto de lo lúdico y lo irónico en Sócrates, y se decide por el retrato que del filósofo griego dibuja Aristófanes en *Las nubes*. Jenofonte y Platón se fijaban más bien en los aspectos graves, y por ello Kierkegaard prefiere la obra de Aristófanes, que logró retratar con rasgos más ciertos la personalidad de Sócrates y su concepto de ironía. Kierkegaard compara a Sócrates con notables pensadores de los siglos XVIII y XIX, como Fichte, Schelling y, especialmente, Hegel. José Manuel Corredoira reproduce las palabras de Kierkegaard en *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Sócrates*, donde llama al filósofo griego "*crux philologorum*".

Las interconexiones entre literatura y filosofía son constantes, como hemos explicado en otra ocasión, y entre sus cultivadores dominan más las relaciones de convergencia que de diferencia: "No es menos poeta Platón que Homero ni menos filósofo Esquilo que Aristóteles. Estos dos últimos, por ejemplo, son a la vez dos grandes poetas y dos grandes filósofos del *ser*, y están planteando casi al mismo tiempo y con parecidos instrumentos cuestiones tan importantes como las de la realidad y la apariencia" (Gutiérrez Carabajo, *Poesía del flamenco* 7-8). En *Elucidario sentimental* y en otras obras de Corredoira, que afortunadamente no conocen "fuerzas ni fronteras", se propicia igualmente este enriquecedor diálogo. Existe un espacio común en el que ambos discursos se

depilaba y lucía pelucas antes de prostituirse en tabernas y prostibulos, e incluso en el palacio imperial. Herodiano (*Historia romana* V.6) le describe mimando su belleza natural, luciendo demasiado maquillaje, "encantado de ser llamado la amante, la esposa, la Reina de Hierocles". El propio emperador habría ofrecido a los galenos sustanciales cantidades de dinero para que le dotasen de genitales femeninos, lo que ha llevado a algunos historiadores modernos, como Harry Benjamin, Richard Green y Louis Godbout a considerarlo como posiblemente el primer transexual.

En consonancia con la naturaleza de este personaje, la voz que habla en "Vario Heliogábalo" es la de una mujer, la que le hubiera gustado ser al emperador romano. Pero ese discurso, como sucede en el conjunto de *Elucidario sentimental* y en otras obras de Corredoira Viñuela, se diversifica y se cuarteja en varias voces, como fue cuarteado el propio cuerpo del emperador. Este monólogo y el resto de los monólogos de las obras de nuestro autor no son monólogos monolingües ni han de ser pronunciados por un solo enunciador o recitados por un solo actor o personaje. En el texto, el enunciador, con un cierto distanciamiento brechtiano, anuncia que dará comienzo a sus "dicharachos / volúbiles / astringentes" y se dirige apelativamente a sus "compañeras / de armas", llamándolas "¡Putas mías!". Las putas han tenido una destacada representación en la historia del teatro y no siempre con el respeto que merecen y que les profesa nuestro autor. En *Diferencias sobre la muerte*, por ejemplo, tienen una destacada representación.

El clero e incluso algunos papas han mantenido en ocasiones comportamientos no más ejemplares que los de Heliogábalo, y con harta frecuencia se preocupan más de estos asuntos que de otros, como las guerras, la violencia o el hambre. No resulta muy explicable la obsesión de estos personajes con el sexo, y está bien encaminado nuestro autor al hacer comparecer en escena a los papas Pío X y Celestino I. En "Vario Heliogábalo" encontramos un auténtico tratado sobre actitudes, comportamientos e incluso enfermedades sexuales, pero nunca se exponen los asuntos desde un punto de vista moralista sino más bien con una intención higiénica y tera-

traducción libre de la cita quijotesca: "Questa! / Non è / letteratura / dialettale / la mia / è letteratura / diletante / ia la trábala! / La ragione / de la senragione / que mi ragione! / se fasce..." (Corredoira, *Elucidario* 134). Las últimas imprecações están dirigidas a Alcibiades: "Alcibiades / ¿Por qué te / criaste / tan ruin? / ¡Pero qué / malditísimo eres!". Y como epifonema, una frase proverbial que recuerda también una canción popular: "Y donde / hubo / fuego / quedan / rescol-dos".

Los juegos lingüísticos, en los que las consonantes líquidas resuenan con toda su fuerza, caracterizan ya el título de "Vario Heliogábalo", que es la tercera pieza de *Elucidario sentimental*. Si la obra anterior se cerraba con una composición popular, "Vario Heliogábalo" se abre con una sentencia de este tipo.

Vario Heliogábalo fue un emperador romano de la dinastía Severa que reinó desde el año 218 hasta el 222. Su nombre de nacimiento era Vario Avito Bassiano, y al convertirse en emperador tomó el nombre de Marco Aurelio Antonino Augusto, y sólo fue conocido como *Heliogábalo* bastantes años después de su temprana muerte. El poeta Rubén Darío lo cita en las "Palabras liminares" de sus *Prosas profanas*: "¡Qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de República, no podré saludarle en el idioma en que te cantaré a ti, ¡oh Halagabál! [Heliogábalo], de cuya corte -oro, seda, mármol- me acuerdo en sueños..." (48-49). La corte de ese emperador debía de tener todos los atributos que señala Rubén y en ella se ignoraron las tradiciones religiosas y los tabúes sexuales de la Roma de su tiempo. Heliogábalo reemplazó al dios Júpiter, cabeza del panteón romano, por un nuevo dios, el *Deus Sol Invictus*, y obligó a miembros destacados del gobierno a participar en los ritos religiosos en honor de esta deidad, que él dirigía personalmente. Zoticó, que tiene una amplia presencia en "Vario Heliogábalo" de Corredoira, era un atleta de Esmirna, que según la *Historia Augusta*, fue uno de los hombres con los que contrajo matrimonio Heliogábalo en una ceremonia pública en Roma. Dión Casio en la *Historia romana* (LXXX.14) asegura que Heliogábalo se pintaba los ojos, se

La mayoría de las veces las citas entrañan un carácter lúdico, pero no por ello menos bello y verdadero, como cuando se alude a Proust, explicando que se invitará a cenar "a la sombra / de los gavanos / en flor" o se glosan las palabras de la *Eneida* virgiliana: "Armas virumque cano..." o se recomiendan para "los ejercicios / de estiramiento" el antiguo sistema de medicina hindú *Ayurveda*. En "Vario Heliogábalo" se reproducen las palabras de Wittgenstein citadas con anterioridad: "Como decía Wittgenstein / ¡esa mala tusa! / Thou canst not speak / of what thou dost not feel" (Corredoira, *Elucidario* 159).

Para las recomendaciones relacionadas con lo erótico y la literatura se recurre, entre otros, al dramaturgo Baldwin, al "zapaterillo" Hans Sachs, autor de más de seis mil poemas, escritos en el estilo popular burgués del *Meistersang*, amigo de Lutero y de Dürero, ensalzado por Goethe y convertido por Richard Wagner en protagonista de su ópera *Los maestros cantores de Nuremberg*. Estos ilustres nombres son acompañados por otros como los de Jacobo Moleschott y Luis Büchner, considerados los representantes puros del conocido como "materialismo vulgar", en terminología de Federico Engels. Las obras de Moleschott fueron elogiadas por Feuerbach, representante de la izquierda hegeliana, y su afirmación de que "el hombre es lo que come", recogida en su *Doctrina sobre los alimentos*, fue reseñada por el mismo Feuerbach y popularizada por Marx y Engels. El bagaje textual e intertextual sigue discurriendo como el mismo torrente del discurso de Corredoira, y ahora reconocemos, entre otros, los pensamientos de Lamartine, de Madame Du Deffand, de Joseph Du Perrier, de Charles Lafitte.

El discurso se intensifica con construcciones anafóricas y con una sarta litánica de verbos en futuro, que constituyen un auténtico reto para los investigadores en la polisemia de las lenguas, y no solo de la española. Como la pieza anterior, la alocución concluye con una frase proverbial que une el final de este discurso torrencial, ondulatorio, concéntrico y deliberadamente excéntrico con el principio: "Guañea el cierzo / su baba / el nombre / de mi madre / es Miasma / y tam-

por Corredoira en todas sus obras, y de forma muy especial en *Diferencias sobre la muerte*, una pieza realmente original, como han destacado los estudiosos:

la extraña textura de la obra, dividida en tres partes de las que sólo una es dialogada, le dificultará (al lector) su identificación genérica, sobre todo si no está familiarizado con las producciones anteriores del autor [...]. El lector formado en las normas literarias convencionales puede sentirse desorientado desde el principio. En ese momento puede recordar la "acción en prosa" de Lope, o el hecho, bien conocido, de las dudas y polémicas que hasta no hace mucho tiempo suscitaron muchas obras de Valle-Inclán. (Senabre 12-13)

Corredoira parece estar de acuerdo con Tzvetan Todorov, que considera el problema de los géneros como una cuestión ya anacrónica (39).

La "Primera Diferencia" comienza con un discurso en el que se reelaboran los versos de *La vida es sueño* de Calderón "Hipogrifo violento [...] ¿dónde, rayo sin llama, / pájaro sin matiz, pez sin escama y bruto sin instinto / natural, al confuso laberinto de esas dormidas peñas / te desbocas, te arrastras y despeñas?". Corredoira los intercala así: "¡Hipogeo violento [...] pájaro sin mácula / pez sin espuma / y bruto / sin instinto natural / al confuso laberinto / de esas peñas nudosas / te desmandas y desbocas / ¡no lo dilates! / te arrastras / ¡no lo difieras! / y despeñas?" (Corredoira, *Diferencias* 21). En la constante creación de voces nuevas, Corredoira recurre, al igual que en *Elucidario sentimental*, a diversos procedimientos como la derivación, y, así, nos encontramos ya en las primeras secuencias con palabras como *enerada*, *enfebrerada*, *enmarzada*, *abrilhada*, *juneada*, *enjulada*, *agostada*; y este último término le sirve para establecer una comparación que constituye a su vez una referencia intertextual con una obra del dramaturgo José Martín Recuerda: "agostada / como las secas cañas / del camino".

El lema oficial de la república francesa "Liberté, égalité, fraternité" se transforma en el texto de Corredoira en "liberté, sensualité e intelectualité", y su referencia al *verum bo-*

péutica. Por eso no es extraño que se rechacen los preceptos de clérigos y pedagogos: "Diremos adiós / a los clérigos / pedagogos / burócratas / anestesiólogos / y zares Saltanes" (Corredoira, *Elucidario*).

En esta práctica de escritura sana y saludable, el autor convoca al escenario, como en otras ocasiones, a actores destacados. En "Vario Heliogábalo" vemos representar a Procopio de Cesarea, a Juan de Capadocia, a Pietro Aretino, a Dante, a Hipólito Taine, a Hobbes, a Kant, a Balzac, a Saint-Simon, a Helvétius, a Binet, a Moleschott y a otros ilustres personajes.

En nuestra pieza se leen "unos sonetti / lussuriosísimos [...] / del Arezzino". En efecto, Pietro Aretino escribió los *Sonetti lussuriosi* (*Sonetos lujuriosos*), inspirados por los grabados eróticos del pintor Marcantonio Raimondi sobre dibujos de Giulio Romano. Este "hijo de cortesana con alma de rey", como le gustaba definirse al Aretino, escribió luego obras moralizantes para congraciarse con el ambiente cardenalicio que frecuentó. De Dante se citan diversos fragmentos del *Purgatorio* y del *Inferno*, y ocupa igualmente su merecido espacio el *Canzonere* de Petrarca. De Hipólito Taine se expone la sentencia "la gloria es el sol / de los muertos", incluida en sus *Nuevos ensayos de Crítica e Historia* I, IV. No menos sentenciosas son las palabras de Kant, reproducidas por Balzac: "El deber no supone / conveniencias / satisfacciones / o estrategias / es un fin / en sí mismo / La buena voluntad / de la esposa / dice Kant / en la *Metafísica* / de la vida conyugal / ¡que luego calculó Balzac / en su *Fisiología del matrimonio!*" (Corredoira, *Elucidario* 154). El torrente verbal continúa su curso entre consideraciones especulativas, el juego lingüístico y el divertimento: "¡ajo por ajo / y pique por pique! / ¡menudo / tour d'horizon / disipante / y cojonudo!" (Corredoira, *Elucidario* 155). Binet, que elaboró un test para evaluar la capacidad de la mente y después definió la inteligencia como aquello que media su test, aparece también en escena: "Si la feminización es / muy moderada / en un período / de noventa / y seis meses / resultará altamente / recomendable / someter al paciente / a un test de Binet / que mida el nivel / de andrógenos / en el suero sanguíneo" (Corredoira, *Elucidario* 151).

hién Miseria / de tal palo / tal colmillo / el que nace / tepalcate / ni a comal / tiznado llega" (Corredoira, *Elucidario* 184).

En el teatro de Corredoira, como en la fenomenología de Edmund Husserl, se logra la simbiosis de términos opuestos, y la afirmación de la identidad entre *ser* y *parecer* no suprime, sino que por el contrario fundamenta adecuadamente la distancia entre "ser verdaderamente" y el "parecer, pero no ser".

Al igual que *Elucidario sentimental*, *Diferencias sobre la muerte* (2014) está dividida en tres partes. En la "Primera Diferencia" el eje narrativo fundamental es *Rojo y Negro* de Stendhal, aunque tienen una presencia muy destacada otros autores como Voltaire y su relación con Madame du Châtelet, que inspiró muchas de sus obras. Madame du Châtelet disfrutó de una formación a la que no pudieron acceder otras muchas mujeres de la época y posteriores. Voltaire en sus *Memorias* destaca las cualidades de la marquesa:

Era la señora marquesa de Châtelet, la mujer de Francia con más disposición para todas las ciencias [...]. Sabía de memoria los pasajes más bellos de Horacio, Virgilio y Lucrecio. Todas las obras filosóficas de Cicerón le eran familiares. Su gusto dominante se inclinaba por las matemáticas y la metafísica. Raramente se ha unido tanta armonía espiritual y tanto gusto con tanto ardor por instruirse; no le gustaban menos el mundo y todas las diversiones de su edad y sexo. (25)

También se citan en la obra de Corredoira los sermones de Jean-Baptiste Massillon y los textos de otros muchos escritores, aunque la "plantilla" es, sin duda, *Rojo y Negro*. Corredoira ha leído casi todas las obras de Stendhal, entre ellas sus *Paseos italianos*, sobre los que quiso escribir una continuación, y, como indica en *Diferencias sobre la muerte*, es miembro de la Association des Amis de Stendhal.

Stendhal inserta al comienzo de muchos capítulos de *Rojo y negro* citas de escritores notables, que en realidad fueron compuestas por él mismo, aunque las atribuyó a quienes podían haberlas escrito. Este mismo recurso de intertextualidad, aunque en su caso con las citas precisas, es utilizado

la cita de las *Metamorfosis* (10 62) de Ovidio. Aparece Matilde de la Mole, "Matilde / trasunto y figura / de Metilde Dembowska / o Dembowska" (Corredoira, *Diferencias* 33). Se reproducen los consejos del señor de Brentôme, unos párrafos de las *Memorias* de Jean-François Paul de Gondy, más conocido como el Cardenal de Retz, lector de Cayo Salustio y de Plutarco e inclinado a las conspiraciones, y de nuevo el foco se dirige a Voltaire.

Como el cine de Angelopoulos, el teatro de Corredoira prefiere la temporalidad paradójica a la temporalidad lineal e isócrona, que le permite transitar desde el Antiguo Testamento a los nuevos descubrimientos de la Química, la Física y el Bosón de Higgs para retomar la trama de *Rojo y Negro* y presentarnos a Madame du Chatelet en su castillo de Vergy y volver nuevamente a Voltaire y a su *Biblié enfin expliquée*. Corredoira alude a la correspondencia de Voltaire y de otros personajes, y su exclamación "¡qué buenos caballeros eran!" entabla un diálogo intertextual con los versos de Alberti: "Si Garcilaso volviera, yo sería su escudero, que buen caballero era!", y con lo que el propio autor escribe al comienzo de la "Tercera Diferencia": "que buenos perchadores eran..." (Corredoira, *Diferencias* 65). A su vez, "Tan-Tan ¿Quién es?" evocan los versos de Nicolás Guillén: "¡Tun, tun! -¿Quién es?"

Continúa la acción principal, sostenida sobre la obra de Stendhal, y el dramaturgo subraya que el padre de Mathilde, "el señor de La Mole / le confía a Julián / una misión secreta / dentro de los círculos francmasónicos de París" (Corredoira, *Diferencias* 38). Entran en escena Holbach, La Mettrie, Confucio, y Voltaire, que decía a propósito de Massillon que era "Le prédicateur / qui a le mieux connu / le monde / plus fleuri" (Corredoira, *Diferencias* 39). Ya Forner en *Exequias de la lengua castellana* escribe: "Sea enhorabuena excelente, alta maravillosa, la predicación de Bossuet, Massillon, Bourdaloue..." (Forner 176), y comenta que Voltaire exaltaba la humanidad y la dulzura de Jean Bte. Massillon.

En la trama principal, Julián aparece enloquecido por los celos, Mathilde monta a caballo, y el abate Molinier argu-

La "Segunda Diferencia" es una reelaboración de la contribución de Corredoira a la obra inédita *Las vírgenes locas*, compuesta por Luis Rianza, Domingo Miras, Miguel Murillo y el propio Corredoira, con prólogo de Gutiérrez Carabajo. El origen de la obra dramática es un microrrelato de igual título, escrito por Corredoira, pero la idea surge a partir de Mateo, 25, 1-13, el relato bíblico de las vírgenes necias, aquellas que por improvisación no llenaron las lámparas de aceite, y cuando llegó Jesús no pudieron entrar con él al Reino de los Cielos.

Al comienzo de esta "Segunda Diferencia", Hirundina reproduce los siguientes versos de Dante (*Inferno*, VIII, vv. 67-69): "Hijo querido, / ya la ciudad de Dite con su gente / grave se ve, y su ejército aguerrido" (Corredoira, *Diferencias* 45), y en el diálogo que mantienen en diversas lenguas, Redenta se opone a las reservas de su amiga, luego la provoca con el *obscurum per obscurius* para preguntarle más tarde en un juego verbal si está *mnemopásica*. Hirundina le espeta que morirá de "muerte infame", mientras Redenta, evocando a Miguel Hernández, exclama: "¡Me umbrío de pena..." (Corredoira, *Diferencias* 47).

El discurso de las dos mujeres discurre por este torrente lingüístico en el que se multiplican los códigos, los mensajes, las referencias a personajes como Sócrates, Alcibiades y Arétno, las consideraciones sobre "el amor pasión, el amor placer, el amor físico, el amor vanidad", *De l'amour* de Stendhal, sentencias en español y en latín sobre la brevedad de los días del hombre y el aviso de que es polvo y en polvo se convertirá. El diálogo entre Hirundina y Redenta se hace aún más rápido, más trepidante, más entrecortado, y recurren para ello a continuos encabalgamientos léxicos y sirremáticos, a través de los cuales citan la afirmación de Hegel: "la contradicción es la raíz de todo movimiento y vitalidad" (Corredoira, *Diferencias* 51-52). Esta tesis cuenta con una venerable antigüedad, y ya el gran sabio Heráclito afirmó que "Omnia secundum litem fiunt", y Petrarca: "Sine lite atque offensione nihil genuit natura parens", como nos recuerda Fernando de Rojas al comienzo de *La Celestina* (40).

Sin dejar ese ritmo trepidante, el discurso de las mujeres alude ahora a las cuestiones sobre las que van a hablar, utili-

num de Spinoza nos recuerda que este ilustre filósofo en *Tractatus de intellectus emendatione* (ed. Gebhard, II, 9) sostiene que las cosas de la vida ordinaria (riqueza, placeres, honores) son fútiles y vanas, y que es preciso encontrar algo verdaderamente bueno, que después de alcanzado satisfaga todos los anhelos de la felicidad y alegría eterna. No es casual que Corredoira cite *L'Illusion comique* de Corneille, ya que es una obra en la que el dramaturgo francés pone de manifiesto todo su virtuosismo lingüístico y literario, combina lo trágico y lo cómico, condensa todas las modalidades dramáticas y demuestra su dominio de los diversos géneros teatrales.

La acción se centra ya en *Rojo y Negro* y el autor se pregunta ¿por qué dice Julián que siempre ha sido pobre, si Stendhal deja bien claro al principio de la novela que el hacedor de sus días era rico? Estas eran las cosas que detestaba Flaubert, según Corredoira, para quien "las faltas que Monsieur Beyle comete / son puramente agramaticales / es demasiado blandengue..." (Corredoira, *Diferencias* 27). Entra en escena Madame de Rênal y antes de que aparezca de nuevo Julián, abundan las referencias a Cicerón y sus *Ad familiares* (4 8 2), a Arquíloco, a Antístenes, a Abufalia, y se insertan citas como las siguientes: "Si Dieu n'existe pas / il faudrait l'inventer" y "Si Dios no existiese, todo estaría permitido". La primera es de Voltaire y la segunda de Dostoievski. Según Julián Marías, para entender lo que realmente quiere decir la frase, hay que invertirla: "Si hubiera Dios, habría que eliminarlo u olvidarlo", argumento que casi literalmente defendió Bakunin. Y cuando el filósofo español se pregunta el por qué, expone lo que argumentarían los deístas: "Porque nos descomponen el cuadro, porque no nos permite instalarnos en cierta forma de pensamiento en la que nos situamos para interpretar la realidad de una manera que nos interesa y que nos parece, por algunas razones, justo" (Marías 100-01).

La acción principal vuelve a concentrarse en Julián que, a pesar de todas sus estratagemas amorosas, cae rendidamente enamorado de Madame de Rênal, relación que se ilustra con la referencia a *Teodosio o la fuerza del amor*, de Nathaniel Lee, obra para la que Henry Purcell compuso la música, y con

menta que un filósofo para Julián "es una especie de vestigio / en la sociedad / que no le debe nada / a las costumbres, a la política / a la pedagogía de Herbart / a la filosofía analítica / oscura como la pez..." (Corredoira, *Diferencias* 40). Como contraste con esa filosofía y con esa pedagogía, resultan muy pertinentes las consideraciones de San Buenaventura sobre el amor, *La nueva Heloisa* de Voltaire, el *genus irritabile vatum* de las *Epístolas* de Horacio, las *Paradojas* de Cicerón, *Las afinidades electivas* de Goethe y las *Sátiras* de Juvenal, para exponerlos después que

debemos tener en cuenta / a partir de este momento / de la novela / que Julián nunca ha solicitado / ninguna prebenda / como llovido del cielo impíreo / su puesto de preceptor / de los hijos del señor de Rênal / su traslado al seminario / de Besançon / su secretaría al lado / del muy noble leal / invicto y mariano / Marquis de la Mole... (Corredoira, *Diferencias* 43)

En la novela de Stendhal, tres días después de la ejecución de Julián Sorel, Madame de Rênal, fiel a su promesa, muere también, abrazando a sus hijos. La muerte cierra igualmente la "Primera diferencia" de Corredoira con las citas de uno de los dramas románticos franceses más significativo, *Chatterton*, de Alfred de Vigny, basado en la vida de Thomas Chatterton, y con el *erravimus in via veritatis* del libro de los Sapienciales.

La segunda pieza de *Diferencias sobre la muerte* es un diálogo entre dos personajes: Hirundina y Redenta, extraídos de la *Guía de pecadores* del Padre Granada. En un primer momento Corredoira incluía la cita del trovador provenzal Guillermo de Poitiers *Farai un vers de dreit nien* (*Haré un poema sobre la pura nada*) pues eso es lo que quería hacer realmente: escribir algo que tenga interés, partiendo de la nada. Pero nunca se escribe desde el vacío, y más tarde se dio cuenta de que en realidad estaba "reescribiendo" *Las criadas* de Jean Genet. La cita del trovador acabó desapareciendo, pero se mantiene el mosaico de citas, el diálogo con otros textos, que, según Julia Kristeva, constituyen la esencia de la intertextualidad (146).

crisianos de Celso, donde los cristianos son considerados como una secta más entre las docenas que pululaban en el siglo II, y no de las mejor vistas, las *Epístolas* de San Jerónimo, que considera admirables, y las *Antigüedades de los judíos* de Flavio Josefo.

Con este impresionante equipaje, se realiza el viaje en la "Tercera Diferencia" y el primer encuentro es precisamente con los dos ladrones, Gestas y Genas, a los que se presta también especial atención en las *Figuras de la Pasión* de Gabriel Miró. A continuación se expone una reflexión que le conviene perfectamente a esta obra de Corredoira y a otras del autor: "Lícita justísima y acabadamente / puede decirse / que en todo tiempo / jamás fue leída ni vista / por ojo alguno / una comedia semejante a esta / en esplendor y sang-froid" (Corredoira, *Diferencias* 65).

Los argumentos son muy variados y nos encontramos, así, junto al Marqués de San Aubín, Artemidoro y San Ambrosio, la exposición, con fórmula incluida, de la regla de L'Hôpital, que debe su nombre al matemático francés del siglo XVII Guillaume François Antoine, marqués de l'Hôpital, quien la dio a conocer en su obra *Analyse des infiniment petits pour l'intelligence des lignes courbes* (1696), el primer texto sobre cálculo diferencial, aunque quien la demostró y desarrolló fue Johann Bernoulli. De nuevo se evoca a Miguel Hernández en "tanta felicidad / para morirse uno", y continúa su juego intertextual en "Arrabal fui por naranjas / al blanco y dulce cisne de Vilamorta", donde, por una parte, introduce a su amigo y admirado Arrabal en el contexto de la composición popular "a la mar fui por naranjas, cosa que la mar no tiene", que se canta en su Asturias natal, y, por otra, se alude a la obra de doña Emilia Pardo Bazán, *El cisne de Vilamorta*. Sigue la historia de Genas y Gestas, con menciones a María de Magdala, pero también a la Baronesa von Thyssen, el ministro de Cultura, al Presidente y a la Vicepresidenta del Gobierno, con recursos como las derivaciones "pijo aparjo", "chivos al chivitero", "Baja del bajalato", "d'une femme çin-famado?", juegos de palabras como "salsa mola", "no me tui-tee usted" y "¿Tragas habas?", sentencias senequistas como *post mortem nihil*, citas de los *Pensamientos* de Pascal, del

zando el verbo antiguo *fablistanear*, que según el diccionario de la RAE, consiste en "hablar mucho y con impertinencia". Redenta le dice a su amiga: "Fablistanearnos deprisa", y ella le ratifica: "Sí, fablistanearnos a ciegas...", y continúa así este discurso impetuoso en el que hablan de todo lo divino y lo humano. "Oro, incienso y mirra" lo convierten en "casia, incienso y mirra", quizá para completar un campo semántico, y citan la frase de Thomas Carlyle: "Lo visible, al introducirse en lo invisible, se convierte en lo bestial". Comentan la relación de Carlyle con Ralph Waldo Emerson, sobre el que ejercería una gran influencia y con el que luego mantendría una jugosa correspondencia a lo largo de treinta y ocho años. En un recuso metateatral y metalingüístico, Redenta le dice a su amiga: "¡Qué vocablista y syntaxiera te ves, Hirundina", y luego prorrumpen con una letanía valleinclanesca en la que se invoca a diversos santos, la mayoría de ellos inexistentes, algunos representados por frases hechas en español y en latín, como "¡San Mirame y no me toques!" y "¡San Velis Nolis!". Esta inserción de frases hechas, o de discursos repetidos, como diría Coseriu, constituye un recurso muy habitual en la dramaturgia de José Manuel Corredoira.

La "Tercera Diferencia", se estructura fundamentalmente sobre la pasión y muerte de Jesucristo y de los dos ladrones que lo acompañaron en el calvario. Lo que determinó al autor a escribir sobre este asunto, que cuenta con una larga tradición en el teatro, fue la contemplación en la Capilla Real de Granada de los cuadros flamencos sobre el descendimiento de la cruz de Memling, van der Weyden, Perugino y Dieric Bouts, que le impresionaron hondamente. Conserva también el recuerdo del *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández, y de otras muchas obras sobre Jesús y la Pasión, desde Renan (*Vida de Jesús*), hasta Papini (*Historia de Cristo, La escala de Jacob, Los testigos de la Pasión, Los operarios de la viña...*), pasando por las *Figuras de la Pasión del Señor* de Gabriel Miró, otro de sus escritores preferidos. Le influyeron igualmente el *Libro de la oración y meditación* de Fray Luis de Granada y ese juguete cómico de Alfred Jarry: *La pasión considerada como una carrera ciclista*. A estas referencias icónicas y literarias, pueden añadirse el *Discurso contra los*

cione II 5" (89-90). A la vez, la cancioncilla popular "Tres morillas me enamoran en Jaén: Axa y Fátima y Marién", recogida en el *Cancionero musical de Palacio*, también encuentra su réplica en la obra de Corredoira, que sigue desarrollando las escenas de la muerte de Cristo y de los dos ladrones, intercaladas con citas de *Les exercices de dévotion*, el *Sermo ad Populum* (169 11) de San Agustín, los Salmos (31 10), *Ad Paulinum presbyterum* de San Jerónimo y los *Anales eclesiásticos* del cardenal Cesar Baronio, "más preciosos que el oro y el topacio", según escribió San Francisco de Sales.

El discurso dramático vuelve a la acción principal, y con nuevos juegos lingüísticos, el autor recuerda que vendieron a Cristo por "treinta siclos de plata / de Israel contrastes y sonantes [...] el precio de un esclavo / según Éxodo, 21 32 / dicen que Judas se compró / con ellos un vasar de alfarería / a María Salomé / desaciertos de la carne / a las que rúan la calle" (Corredoira, *Diferencias* 92).

Este "viaje entretenido", como también hemos definido el teatro de Corredoira, ocurre ahora a la *Relazione del primo viaggio intorno al mondo*, de Antonio Pigaffetta, que fue uno de los 18 hombres que regresaron de los 265 de la expedición inicial de Magallanes, y que constituye la fuente fundamental sobre esta magna empresa de circunnavegación del globo. La *Comedia humana* de Balzac y los *Fundamentos de Derecho Parañónico* son las más grandes tendencias de la época, según el autor, que expone ahora sus consideraciones sobre las obras de arte, la hermosura de la naturaleza y las ciencias puras, siguiendo a Cristóbal Suárez de Figueroa en su *Plaza universal de todas las ciencias y artes*, y reflexiones sobre diversos aspectos de la vida de Jesús, de Judas Sarifeo, Matías de Margaloth y Herodes el Grande.

La acción está llegando a su final y por ello resulta muy pertinente la cita de *Beowulf* (v. 2891) y las palabras que cierran la pieza: "Gloria a Dios por todo / Doxa to theo panton eneken / nuda crux nudus / Y exhaló el alma / del Arabia feliz".

Como ha podido comprobarse, a los textos de Corredoira podemos aplicar perfectamente lo que Guillermo Díaz Plaza escribe sobre la prosa de José Martí:

sus temas preferidos, a la vez que daba la réplica al texto de Corredoira. Su aportación se convirtió, pues, en algo metateatral. Domingo Miras leyó las dos primeras partes, y entendió que para que hubiera cierta coherencia formal, interna, tenía que seguir por esa vía metateatral y autorreferencial, pero decidió seguir el hilo argumental de las vírgenes de San Mateo. El texto de Murillo es una aportación delirante, barroquísima, muy rica en significados de contenido archiliterario. El resultado ha sido un texto tremendamente original e innovador. Se trata, desde luego, de una obra antiburguesa, contracultural, antisistema, políticamente incorrecta, barroca, provocadora, irreverente, cínica, graciosa, sabia, rara, devastadora, heteróclita y especiosa. Existen ya otras dos obras con el título de *Las vírgenes locas*: un misterio francés del siglo XII, y una novela colectiva que compusieron en 1886 al alimón varios escritores de la época, entre los que se encuentran Clarín, José Ortega Munilla, el dramaturgo asturiano Vital Aza y otros autores. Lo más curioso es que el propósito y los resultados de esa novela son muy parecidos a los de Ríaza, Miras, Murillo y Corredoira, con todas las diferencias pertinentes. Como observa Sinesio Delgado, director del proyecto, y de quien partió la idea: "Se trata de escribir y publicar en el *Madrid Cómico* una novela sin género ni plan determinado y de la cual cada capítulo ha de ser original de un autor diferente". De hecho, al principio iban a participar Galdós, Palacio Valdés y Pereda. Al final fueron doce los escritores que completaron la novela entre mayo y septiembre de 1886. Está editada modernamente en la editorial Lengua de Trapo (1999).

OBRAS CITADAS

- Arrabal, Fernando. "Assoiffé d'éternité/Sediento de eternidad". *Bestiario de amor*. De José Manuel Corredoira. Ciudad Real: Naque Editora, 2008. 6-7.
- Austin, John Langshaw. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general*. México, D.F.: Siglo XXI, 1971.
- Corredoira Viñuela, José Manuel. *Bestiario de amor*. Pról. Fernando Arrabal. Ciudad Real: Naque Editora, 2008.
- _____. *Bestiario de amor*. Pról. Fernando Arrabal. Epil. Gabriela Cordone. Bilbao: Arzetzblai, 2012.
- _____. *Casa de citas. El perro blanco* (verano 2011): 27-33.
- _____. *Casa de citas. Arrabal* 80. Ed. Raúl Herrero y Fernando Arrabal. Zaragoza: Libros del Innombrable, 2012. 327-76.

Éxodo y de los *Proverbios* bíblicos, de las *Etimologías* de San Isidoro y de *De inventione* de Marco Tulio Cicerón.

Corredoira, un rabelaisiano consumado, recurre nuevamente a juegos plurilingües e inserta una larga letanía a partir de la palabra "putas", como hace Rabelais a partir de "couillon". Las "putas" reciben las más diversas calificaciones, muchas de ellas inventadas por el propio autor y otras tomadas del habla coloquial e incluso de algún texto bíblico como el de *Jeremías* (3.3). En algunos casos se explica el significado del calificativo, como en "putas escolásticas / id est tommaseas".

En este discurso intertextual se cita a Sócrates y a Marco Tulio Cicerón y se vuelve al hilo del relato bíblico con la mención del *Qohélet*, que es el nombre hebreo del *Libro del Eclesiastés*. El autor se llama a sí mismo *Qohélet* (קֹהֵלֶת), que significa literalmente "el hombre de la asamblea" o "el representante de la asamblea", el vocero, un tribuno de la asamblea del pueblo (Ubieta 856). "Vanidad de vanidades, dijo Qohélet: vanidad de vanidades; todo es vanidad" (*Eclesiastés*, 1.2) se exclama en los primeros versículos del libro. Como en la comedia del Siglo de Oro, se llama a Cristo Segundo Adán y se le recuerda a Gestas que no hay revés de la suerte ni mal que no pueda sufrirlo la naturaleza humana. Se alude al Misterio de la Trinidad, de nuevo a María Magdalena y a las palabras que Jesucristo le dirige a esta mujer después de la resurrección: "Noli me tangere", aunque el discurso del autor las convierte en "Noli me tangeles / con tu lengua parlera" (Corredoira, *Diferencias* 89). En *Elucidario sentimental* se menciona igualmente la Trinidad y se la presenta de esta forma: "Padre / Hijo / y la paloma de Picasso" (Corredoira, *Elucidario* 68).

Un diálogo intertextual con el Valle-Inclán del *salutem plurimam* de *Luces de bohemia* lo constituye el *mortis imago plurima* de Corredoira, de la misma forma que el *ars longa, vita brevis*, del *De brevitate vitae* (I 1) de Séneca, que es a la vez una sentencia abreviada de Hipócrates, recibe su respuesta en *Diferencias sobre la muerte* de Corredoira: "Quanto es vita longior / tanto culpa numerosior / y qué bien dicho está / por San Bernardo de Claravall / Meditatio de humana condi-

¡Qué libertad en la ordenación de la frase! ¡Qué imperativos más briosos al frente de los apóstrofes! ¡Qué sincopas en la ilación de los vocablos! Hay que leer mucho en este singularísimo artista para acostumbrarse a su fuego. Unas veces, hace copular las palabras con violentos contrastes; otras, las precipita como una catarata volcánica. Y todo ello, nótese bien, obediendo a una formidable inteligencia que domina en todo momento los resortes de la expresión, sin que jamás se note desbordado por la misma. (80)

Elucidario sentimental, Diferencias sobre la muerte, y en general toda la obra de Corredoira, es un torrente verbal, una catarata volcánica, que analizada a la luz de Kant, de Schopenhauer, y de otros autores ampliamente citados, nos lleva a no engañarnos sobre lo simplemente aparential y a indagar en el mundo del teatro y de la vida como en un enigma que debemos descifrar. Nos encontramos, por tanto, con textos integrados por diversos textos, con tratados constituidos por diversos tratados, con profundas reflexiones filosóficas, con indagaciones en la naturaleza de la representación escénica y en el gran teatro del mundo, con invitaciones a saber y a gozar, con cantos al cuerpo, a la vida y al amor.

NOTAS

1. Puede encontrarse una relación de las creaciones de José Manuel Corredoira (Gijón, 1970) en Obras citadas.
2. La importancia del lenguaje en la obra de Corredoira ha sido subrayada por los dramaturgos y estudiosos citados en la nota anterior, y el propio autor lo ha reconocido en varias ocasiones, entre ellas en el Congreso "Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI", celebrado del 26 al 30 de junio de 2014 en la Facultad de Filología de la Westfälische Wilhelms-Universität Münster (Alemania).
3. "José Manuel Corredoira Viñuela: respuesta a Francisco Gutiérrez Carbojo", recogida en el blog de la Editorial Naque, que publicó su obra *Diferencias sobre la muerte* (fecha última consulta, 22 de septiembre de 2014).
4. Corredoira aportó algunas sugerencias iniciales y se ofreció para escribir la primera parte. Luis Ríaza compuso su texto a partir de

- _____. *Teatro contemporáneo*. Alfonso Vallejo. Madrid: UNED, 2001.
- Kristeva, Julia. *Semiotiké: recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil, 1969.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave. *Mondo et autres histoires*. París: Gallimard, 2006.
- López Mozo, Jerónimo. "Retablo de ninfas". *Estreno* 38.1 (primavera 2012): 115-16.
- Marias, Julián. "La filosofía actual y el ateísmo". *El problema del ateísmo*. Salamanca: Sigueme, 1967. 91-123.
- Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- Massillon, Jean-Baptiste. *Les Chefs-D'Œuvre oratoires de Massillon*. París: Librairie de Firmin Didot Frères, 1859.
- Miras, Domingo. "Contemplarnos desde las extravagancias. Prólogo". *Iluminaciones al público*. De José Manuel Corredoira. Madrid: Ediciones Antígona, 2012. 9-17.
- Ogden, Charles Kay, e Ivor Armstrong Richards. *El significado del significado*. Buenos Aires: Paidós, 1964.
- Pavis, Patrice. *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*. Lille: Presses Universitaires, 1985.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Alianza, 1971.
- Senabre, Ricardo. Prólogo. *Diferencias sobre la muerte*. De José Manuel Corredoira. Ciudad Real: Naque Editora, 2014. 9-17.
- Spang, Kurt. *Teoría del drama*. Pamplona: EUNSA, 1991.
- Spinoza, Baruch. *Tractatus de intellectus emendatione. Opera*. Ed. Carl Gebhardt. Heidelberg: Akademie der Wissenschaften, Winter, 1924.
- Stendhal. *Rojo y Negro*. Trad. Consuelo Berges. Madrid: Alianza, 1970.
- Todorov, Tzvetan. "El origen de los géneros". *Teoría de los géneros literarios*. Comp. Miguel Ángel Garrido Gallardo. Madrid: Arco Libros, 1988. 51-48.
- Ubieta, José Ángel. "Eclesiastés". *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1967.
- Voltaire. *Memorias*. Trad. Agustín Izquierdo. Madrid: Valdemar, 1994.
- Wellek, René, y Austin Warren. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1953.
- Zambrano, María. "Filosofía y poesía". *Obras reunidas*. Madrid: Aguilar, 1971.

- _____. *De una familia un espejo se venga por el reflejo. El perro blanco 6* (verano 2010).
- _____. *Diario de Ezequiel Wilkins. Teatro Breve Actual. Modalidades discursivas*. Ed. Francisco Gutiérrez Carabajo. Barcelona: Edhasa, 2013. 399-411.
- _____. *Diferencias sobre la muerte*. Pról. Ricardo Senabre. Ciudad Real: Naque Editora, 2014.
- _____. *Elucidario sentimental*. Pról. Francisco Gutiérrez Carabajo. Zaragoza: Libros del Innombrable, 2013.
- _____. *Entremés famoso de Argenis y Polidoro. La Luna de Mérida 22* (enero 2011): s.p.
- _____. *Iluminaciones al público*. Pról. Domingo Miras. Madrid: Ediciones Antígona, 2012.
- _____. *Preudio para la mano izquierda. Alhucema. Revista Internacional de Teatro y Literatura 24* (julio-diciembre 2010).
- _____. *Retablo de ninfas*. Pról. Juan Goytisolo. Zaragoza: Libros del Innombrable, 2010.
- _____. *El tesoro escondido*. Mérida: De la luna Libros, 2010.
- _____. *Las vírgenes locas. Comedia escrita por cuatro ingenios desta Corte y Villa* (Corredoira, Rianza, Miras, Murillo). Intr. Francisco Gutiérrez Carabajo. Zaragoza: Libros del Innombrable (en prensa).
- Darío, Rubén. *Prosas Profanas y otros poemas*. París: Imprenta de la Vda. de C. Bouret, 1915.
- Díaz Plaja, Guillermo. *La ventana de papel. Ensayos sobre el fenómeno literario*. Barcelona: Apolo, 1939.
- Eco, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- Forner, Juan Pablo. *Exequias de la lengua castellana, sátira menipea*. Ed. José Jurado. Madrid: CSIC, 2000.
- Goytisolo, Juan. Nota prologal. *Retablo de ninfas*. De José Manuel Corredoira. Zaragoza: Libros del Innombrable, 2010.
- Gutiérrez Carabajo, Francisco. "José Manuel Corredoira". *Teatro breve actual*. Ed. Francisco Gutiérrez Carabajo. Barcelona: Edhasa, 2013. 501-02.
- _____. "Modalidades del teatro breve según su forma discursiva". *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Ed. José Romera Castillo. Col. Francisco Gutiérrez Carabajo y Marina Sanfilippo. Madrid: Visor, 2011. 157-78.
- _____. *La poesía del flamenco*. Córdoba: Almuzara, 2007.
- _____. "Un retablo en un torrente. Prólogo". *Elucidario sentimental*. De José Manuel Corredoira. Zaragoza: Libros del Innombrable, 2013. 7-23.