Herbert Fritz, Klaus Pörtl (eds.)

Teatro contemporáneo español posfranquista

Autores
y tendencias

Herbert Fritz, Klaus Pörtl (eds.)

Teatro contemporáneo español posfranquista

Autores y tendencias

Portada: Ilustración de Eberhard Schlotter:
„Die Erfindung des Papiergelds. Faust II, 1. Akt“ (1984)

Herbert Fritz, Klaus Pörtl (eds.)

Teatro contemporáneo español posfranquista

Autores y tendencias

edition tranvía · Verlag Walter Frey
Berlin

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Teatro contemporáneo español posfranquista : autores y tendencias / Herbert Fritz ; Klaus Pörtl (eds.). - 1. Aufl. - Berlin : ed. tranvía, Verl. Frey, 1999
ISBN 3-925867-44-9

Copyright:
edition tranvía – Verlag Walter Frey

Druck: Rosch-Buch, Scheßlitz
ISBN 3-925867-44-9
1. Auflage, Berlin 2000

edition tranvía · Postfach 303626 · D-10727 Berlin

Contenido

Prólogo 7

Eduardo Quiles
Mi teatro del personaje 9

Araceli Marín Presno
Eduardo Quiles y su 'teatro de liberación' 14

Borja Ortiz de Gondra
La última escritura dramática en España: una mirada desde la arena 21

Herbert Fritz
Borja Ortiz de Gondra: un representante del teatro español reciente 36

Wilfried Floeck
¿Juego posmoderno o compromiso con la realidad extraliteraria?
El teatro de José Sanchis Sinisterra 47

Klaus Pörtl
El teatro posfranquista de Antonio Martínez Ballesteros:
¿un cambio de postura y temática? 55

Cerstin Bauer-Funke
Un teatro de denuncia: dos comedias de Eloy Herrera
estrenadas en 1978 y 1979 65

Andrea Flachmeyer
La 'Conquista de América' en el drama español actual 81

José Rodríguez Richart
El teatro feminista de Lidia Falcón 89

Cornelia Weege
El discurso femenino en la obra de Paloma Pedrero 106

Prólogo

El presente volumen recoge las comunicaciones presentadas durante el *12. Deutscher Hispanistentag 1999* celebrado en Berlín desde el 25 al 28 de marzo de 1999 en la sección *Teatro contemporáneo español posfranquista*. El tema central son dramaturgos que surgieron tras la muerte de Franco hasta hoy en día, a los cuales se pueden añadir los autores del Nuevo Teatro Español y sus publicaciones posfranquistas.

El dramaturgo valenciano *Eduardo Quiles* habló sobre su producción teatral actual, subrayando la importancia que tiene para él la creación de figuras dramáticas bien concebidas, ya que por un lado le conceden calidad a la pieza y por el otro despiertan el interés de los actores por las obras.

Araceli Marín Presno presentó a Eduardo Quiles, que surgió del Nuevo Teatro Español, y sus obras escritas en los años ochenta y noventa, centrándose en la pieza *Una Ofelia sin Hamlet* que el mismo autor puso en escena durante el certamen en Berlín.

El joven dramaturgo madrileño *Borja Ortiz de Gondra* describió el concepto que sigue un grupo de autores galardonados como él con el Premio Marqués de Bradomín en los últimos diez años. Ortiz de Gondra resaltó la importancia que este grupo de dramaturgos le concede al texto dramático desde su creación hasta la puesta en escena. En realidad no se puede hablar de un grupo o de una generación, pero según Ortiz de Gondra todos comparten unos rasgos comunes que los diferencia claramente de generaciones de dramaturgos anteriores. Las características más esenciales son el envolucramiento del espectador, la interactividad de las piezas y el acercamiento a estructuras narrativas características de los medios audiovisuales.

Herbert Fritz caracterizó la obra de Ortiz de Gondra como una síntesis lograda entre un compromiso social y un teatro de calidad estética.

Wilfried Floeck subrayó en su comunicación sobre José Sanchis Sinisterra – seguramente el dramaturgo más conocido y exitoso de entre los autores que comenzaron con su producción teatral tras la muerte de Franco– que el autor combina dos elementos en sus obras: las posibilidades que ofrece el teatro y la alusión a la realidad.

Klaus Pörtl se centró en Antonio Martínez Ballesteros, que surgió del Nuevo Teatro Español, igual que Quiles. Pörtl observó que tras la muerte de Franco Martínez Ballesteros se inclinó hacia la "comedia ligera" sin perder por eso su intención de crear un teatro de protesta, pero menos radical.

Cerstin Bauer-Funke realizó un análisis ideológico de las comedias de Eloy Herrera, cuyas piezas se pueden calificar de ultraderecha. Bauer-Funke señaló que el éxito que tuvieron las piezas de este autor en los primeros años de la transición se debían a la situación política de España en esta época.

Andrea Flachmeyer trató el tema de la conquista de América en el teatro español contemporáneo y el renacimiento del drama histórico en España. Para

sus fines compara las obras relacionadas con este tema de Sanchis Sinisterra y López Mozo.

Las comunicaciones de *José Rodríguez Richart* y de *Cornelia Weege* se centraron en dos dramaturgas. Rodríguez Richart habló sobre Lidia Falcón que defiende una postura radical y feminista en su producción teatral, subordinando cualquier pensamiento estético. Paloma Pedrero en cambio –según las observaciones de Weege– rechaza cualquier postura radical feminista en su creación teatral. En el centro de sus piezas situa a protagonistas femeninas y describe sus problemas desde la perspectiva de la mujer.

Finalmente queremos agradecer sinceramente al Prof. Eberhard Schlotter por habernos permitido la reproducción de su cuadro *Die Erfindung des Papiergelds. Faust II, 1. Akt, Blatt 18* para la portada de nuestra publicación y a Araceli Marín Presno por su colaboración editorial.

Herbert Fritz
(Gießen)

Klaus Pörtl
(Mainz/Germersheim)

En diciembre de 1999

Eduardo Quiles (Valencia)

Mi teatro del personaje

Pienso que todo autor de obras del pensamiento y de la fantasía tiene derecho a reivindicar una utopía estética. Máxime cuando los ordenadores conspiran y amenazan con ser dueños de una imaginación creadora que deje en paños menores a los más inspirados bardos de la escena. En vista, pues, de ese augurio y sumando otras razones de carácter personal, a mi vez, también reivindico, llevado quizá de un afán de racionalizar mi impulso creador, una estética teatral propia denominada *Teatro del personaje*. Pero ¿qué es?, ¿de qué se trata?, ¿cómo se caracteriza el *Teatro del personaje*? Intenté matizarlo en coloquios, charlas, artículos, entrevistas, y, ahora, voy a tratar de definirlo una vez más.

Las obras dramáticas que el tiempo ha respetado, es decir, las obras que llamamos clásicas son aquellas cuyos pilares más sólidos se sustentan en la creación de poderosas pinturas de personajes dramáticos. ¿O acaso es un azar, una casualidad, o un capricho del arte teatral que Edipo, Electra, Antígona, Hamlet, Rey Lear, Otelo, Celestina, Tartufo, Don Juan, Fausto, Yerma ..., sus autores hayan elegido el nombre del personaje para titular la obra? Creaciones que, por otra parte, suelen ser los platos fuertes de los escenarios más prestigiosos. Y si brincamos al campo de la narrativa, nos topamos con dos personajes universales como Don Quijote y Sancho a quienes Su Graciosa Majestad el Tiempo aún no pudo borrar de nuestras mentes. ¿Qué hay y qué esconde el personaje de gran amplitud psicológica que pervive cada día con un protagonismo que escasos seres de ficción de nuestro siglo rayan a su altura?

El personaje dramático tiene, a mi modo de ver, dos vertientes que bien merecen un buceo en profundidad. Por un lado el personaje dramático, clásico, para entendernos, se alza como un arquetipo, en la medida que sintetiza aspectos esenciales de una forma de ser y existir. De modo que el personaje aglutina en sí mismo no sólo las miserias y grandezas de la época, sino que en su corazón de personaje clásico sugiere latir por media Humanidad. Entonces decimos que hemos localizado a un hijo de la fantasía con dimensión universal. Aunque el personaje vigorosamente construido, si no fuera más allá de su condición de arquetipo, quizá deambulara por el ancho mundo de la escena algo cojo, incompleto, unidimensional, pues sabríamos con nitidez qué simboliza y a qué o a quiénes representa; pero tendríamos dificultades para conocer su zona íntima, es decir, veríamos flotar una neblina sobre su núcleo personal. Y cabría preguntarle al personaje en cuestión: bien, sabemos qué significa, conocemos su estilo de vida y su concepción del mundo, pues usted, *grosso modo,* refleja una buena rebanada de la condición humana. Ahora bien, en lo más recóndito de su ser, ¿cómo diablos es usted? Si adoptamos esta actitud ante el arquetipo, es obvio que le estamos reclamando un psiquismo diferenciado,

unos rasgos particulares que ya no pertenecen por extensión al género humano sino a el mismo. Un arquetipo con señas de identidad propias daría como resultado la creación de un poderoso carácter dramático. Arquetipo e individualidad serían el binomio dramatúrgico que tendría la virtud de diseñar un carácter intemporal para la escena.

En esta línea vengo investigando desde hace tres décadas, intentando en la medida de mis posibilidades estéticas e intelectivas, crear una dramaturgia que siguiera de cerca la poética del *personaje dramático*

Estudiosos como George E. Wellwarth[1], Klaus Pörtl[2], Carmen Bobes[3], Patricia W. O'Connor[4], Joaquín Espinosa[5], Janet Pérez, Mary Makris, Susanne Wolff, Carole Lauzière, Ángel Fernández Santos, José Más... Unos, con más amplitud, otros con alusiones al respecto, han apuntado en esa dirección cuando analizan o comentan mis obras teatrales. Ricardo Arias[6] (Universidad de Valencia) titula *Teatro del personaje* su introducción a la nueva edición de *El asalariado*.

Si brincamos de la obra teatral a la cinematográfica, y más concretamente al guión, nos podemos encontrar, por ejemplo, con la opinión de Syd Field sobre *el personaje*. Field es uno de los profesores de guiones más solicitados del momento. Y dice al respecto: *El personaje es el fundamento básico del guión, es el alma, el corazón y el sistema nervioso de la historia.*

Hasta aquí Field. Ahora nos permitimos preguntar: ¿qué espera un actor creativo de un guión? ¿Acaso un personaje y una historia? ¿Un personaje para hincarle el diente? "Un personaje que tenga carne", dirá el actor. En el aspecto actoral, el personaje le va a permitir mostrar la plenitud de su creatividad. Sin personaje no hay actor, el arte del actor se diluye en el vacío de la borrosa figura de ficción creada. En cambio, cuando se funden en una misma unidad un gran personaje y un actor pletórico de registros, el público es el beneficiario y puede sentir un deslumbramiento. Al evocar la trayectoria de un actor, los logros de su carrera interpretativa, nos viene a la mente sus creaciones actorales basadas en la interpretación de personajes dotados de vida propia.

Teatro para y desde el escenario

Cuando presenciamos una puesta en escena es fácil percibir si la obra fue escrita *para* el escenario o *desde* el escenario. Con lo cual se establecen dos naturalezas de autores: el escritor teatral y el autor-actor. El primero a la hora de

1 George E. Wellwarth: "Dramatic Theory and Technique in the Works of Eduardo Quiles", en *Bilingual Press*. New York 1976.

2 Klaus Pörtl: *Estudio preliminar a tres obras de Eduardo Quiles*. Valencia 1979.

3 Carmen Bobes: *Introducción a la obra* "La navaja". Madrid 1985.

4 Patricia W. O'Oconnor: *Contemporary Spanish Theater*. New York 1980.

5 Joaquín Espinosa: "El teatro corto de Eduardo Quiles". *Art Teatral* 11 (1998).

6 Ricardo Arias: *Introducción a* "El asalariado". Madrid 1985.

escribir teatro se caracteriza por hacer un teatro con una gran carga literaria, la acción verbal es la protagonista de la obra, lo narrativo y descriptivo planea y se extiende a lo largo y ancho del drama. Los actores se ven obligados, más de lo teatralmente aconsejable, a pronunciar largas parrafadas y contar la obra más que a vivirla a través de una acción teatral. El instinto teatral es sustituido por el sentido literario. Se trata, pues, de un teatro escrito *para* el escenario, es decir, desde fuera del mismo. El autor en este caso no suele ser un hombre de teatro, sino un escritor cuya vinculación con la escena termina con la escritura y entrega de su obra. Por lo general, siempre habrán excepciones, tales autores no tienden a participar de la vivencia del escenario y si se acercan a los proscenios adoptan una actitud más bien pasiva. Incluso autores hay pendientes de que se respete hasta la última coma de su obra. En estos casos la experiencia actoral y la dirección escénica le son un tanto ajenas. Por el contrario lo escrito *desde* el escenario deviene en un teatro marcado por el instinto teatral del autor, es decir, un teatro para actores fruto de un actor, de una pluma con naturaleza de comediante al margen de si ejerce la profesión de intérprete. Un teatro escrito *desde* la escena conlleva una complicidad y un juego teatral entre sensibilidades actorales. Tales obras llevan el sello implícito del dramaturgo-actor. Y de tal guisa el actor percibe de inmediato que la obra que tiene entre las manos es "cosa de colegas". Hay en el núcleo de la misma un sentido de la teatralización, una propuesta de contrastes escénicos, una forma de hacer escena con la pluma como diría un gran crítico teatral, y aquí ya no hay lugar para largas parrafadas al margen de la acción central, ni para elucubraciones introducidas en el contexto de la obra, ni cabe escamotear la acción del drama al espectador para, a cambio, "contársela". El público ve y oye a la par los contenidos de la obra y la obra nace, crece, se desarrolla y llega a su clímax final delante del espectador. En el teatro literario el público oye en exceso y visualiza poco. He aquí la diferencia que hay entre un teatro para el escenario y un teatro creado desde el escenario, aunque ese escenario por lo general es un teatrillo instalado en un punto del inconsciente donde se suceden puestas en escena de manifiesta teatralidad. De tal manera el dramaturgo-actor viene a ser una correa de trasmisión entre un escenario de la intimidad del ser y un local con focos y taquilla abierta al público.

Teatro clásico y vanguardias

Luego de algún estreno o de realizar una lectura dramatizada de un monólogo o una *minipieza,* suelen formularme la siguiente pregunta: "¿Qué aportan sus obras al teatro contemporáneo?"

Tiendo a responder que desde hace treinta años intento hacer una síntesis entre el teatro clásico y el de vanguardia. Una síntesis, un feliz maridaje, una íntima comunión entre ambos lenguajes teatrales. Lejos estoy de pensar que lo he conseguido. Primero por las dificultades que entraña tal empresa, y segundo

porque son los estudiosos interesados en mi obra quienes dirán hasta qué punto me acerqué al objetivo. Pero, eso sí, doy fe de que llevo un centenar de obras escritas con el propósito de aproximarme a ese punto, que en el fondo es el fantasma de una manía perfeccionista o la cabezonería de un autor sensibilizado en romper con el teatro al uso, con el teatro sin riesgos, con un teatro ya pensado, formulado, analizado y materializado por otras mentes dramatúrgicas. El derecho a soñar en que revolucionamos el lenguaje teatral heredado es un sueño legítimo, aunque al final todo se resuma en la paranoia de un escritor con una utopía estética en el bolsillo.

Y ahora hagamos alusión a esa síntesis anunciada al principio de esta reflexión: del teatro clásico hay, a mi modo de ver, elementos, ingredientes, contenidos que no sólo deben tenerse en cuenta, sino que hay que reivindicar. Uno de ellos sería la recuperación del personaje dramático. No olvidemos que en el teatro del absurdo, por citar un ejemplo, el poder creador de sus autores está orientado a abocetar personajes-símbolos. Un retrato psicológico tal como lo hizo Dostoievski en la narrativa y Strindberg o Pirandello en el teatro es impensable en el drama de vanguardia. Inimaginable porque no salió un autor que conjugara ambos lenguajes: el de ayer y el de hoy.

Otro contenido del teatro clásico a recuperar sería una historia para contar, una historia que enriqueciera la obra teatral. En ciertas vanguardias la historia como tal no existe, apenas hay argumento, de ahí la pobreza de situaciones. Al confrontar estas obras de vanguardias con otra clásicas, existe la certidumbre de que las primeras son *piezas* (así, denominadas, incluso, por varios de sus autores). Respecto a las segundas, clásicas, parecería un desatino considerarlas o aludir a las mismas con tal nombre. Es difícil imaginar a un estudioso llamando *pieza* a la tragedia de Macbeth. Sin embargo parece coherente referirse a *Las Sillas* de Ionesco como una pieza teatral. Incluso se bautizó al teatro de vanguardia como teatro situacional, en la medida en que el espectador se topa con una sola situación en el conflicto dramático, situación que permanece estática o crece de forma progresiva. En cambio, en el teatro clásico hay riqueza de situaciones, propiciando un ritmo fluido en la forma de dramatizar el argumento, hasta el punto de que hoy día hay más posibilidades cinematográficas a la hora de filmar una obra de Shakespeare que una pieza de Samuel Beckett.

Otros reclamos con respecto al teatro clásico se basarían en no perder de vista las unidades de tiempo, lugar y espacio. Con orden o con racional desorden, estas unidades, al servicio de una creatividad vanguardista, ceden, a mi entender, obras más insólitas, en la medida que brindan más posibilidades de enganchar al espectador con la idea central, el nudo argumental y la acción dramática.

Se repite con asiduidad que sin actor no hay teatro; aunque se repite poco que el teatro deja de existir cuando el espectador se desconecta de la escena.
Las vanguardias –y estoy aludiendo siempre al teatro de autor– han creado un teatro unidimensional. Es como si el dramaturgo de avanzada, salvo algunas

excepciones, y utilizando un ejemplo pictórico, hubiera elegido un solo color, quizá dos, para plasmar sus creaciones. Dentro de esa línea, yo me sentiría más próximo y más identificado con un artista del Renacimiento.

El absurdo, como estética, optó más por la problemática metafísica que por una actitud de compromiso y denuncia. Es decir, soslayó, en alguna medida, el teatro comprometido. Y esta realidad debería ser fuente de reflexión y análisis. Y aquí no estamos tratando de subestimar el lenguaje teatral del absurdo, cuya influencia asumí durante una fase de mi andadura dramatúrgica, sino que exponemos tal planteamiento a modo de ejemplo para concretar lo que entendemos por un teatro total, donde la reflexión sobre la condición humana y el compromiso vayan de la mano sin divorcio alguno. Es decir: apostamos por un compromiso ético y estético en función del desarrollo social y humano.

Del teatro del absurdo hay que retomar su saludable irreverencia teatral, su sensibilidad por renovar el lenguaje teatral, su peculiar sentido de concebir la farsa, que viene de más atrás de la década de los años cincuenta, que viene, como se sabe, del visionario Alfred Jarry, con sus incursiones surrealistas y del mismo Valle-Inclán, por invocar a un autor español, con su estética del esperpento. A partir de ahora, la farsa ya no se concibe como un lenguaje puro ni absoluto, sino como una expresión teatral donde se aglutinan todos los ingredientes del drama, de la tragedia y del universo fársico, permitiendo anidar el sentimiento trágico de la vida y el sentimiento burlesco y satírico de la misma. El elemento trágico y cómico se unen y se confunden bajo un aparente caos que busca la luz interior del ser humano, todo ello con un lenguaje ágil, sintético, circense y hetorodoxo. Hay, sin duda, una transgresión en el género que los clásicos conocían como tragicomedia.

En *El hombre-bebé*, *El asalariado*, *Pigmeos, vagabundos y omnipotentes*, *Rebelde-Robot*, *Su majestad la moda*, *La concubina y el dictador*, *La ira y el éxtasis*, *El frigorífico*, *La navaja*, *El Virtuoso de largas uñas*, *El adiós de Elsa*, *Una Ofelia sin Hamlet* y *La marquesa de La Habana*, por citar algunas de mis obras, intento realizar esta síntesis dramatúrgica, y en esa línea de asumir el teatro clásico y el de vanguardia está mi punto de partida como hombre de teatro. Puestos a soñar, me gusta pensar que mi *Teatro del personaje* está delimitado y que un grano de arena estoy incrustando en el edificio jamás sin terminar, por fortuna, del teatro.

Araceli Marín (Mainz/Germersheim)

Eduardo Quiles y su 'teatro de liberación'

> Lo importante es tu teatro, la comunicación con el público, con la sociedad de tu país para ayudarla a crecer culturalmente. Mi misión está aquí y la lucha la he de hacer en España. (Quiles, 1975)[1]

En la presente ponencia quiero presentarles al dramaturgo valenciano Eduardo Quiles y dos de sus obras teatrales: *El tálamo* (1971) y *Una Ofelia sin Hamlet* (1993) que comparten algunos rasgos estilísticos como temáticos. Estos dos monólogos forman parte de su teatro de liberación y son, probablemente, los más conocidos del autor. *El tálamo* data del año 1971 (1989 versión revisada) y se tradujo al inglés en 1972 con el título *The Bridal Chamber*. Veinte años más tarde, en 1993 (1997 versión revisada y ampliada) surgió el espectáculo teatral para una actriz y una actriz-maniquí *Una Ofelia sin Hamlet*.

Eduardo Quiles es un autor sobre el que han escrito pocas personas. El primero en darle a conocer fue el estadounidense George E. Wellwarth en su publicación *Spanish Underground Drama* de 1978 en la que presenta a dramaturgos españoles que sufrieron bajo la censura franquista. Entre los hispanistas alemanes fue Klaus Pörtl quien mayor atención le prestó a Eduardo Quiles como muestran varias de sus publicaciones. Digna de mencionar en este contexto es la entrevista que realizó John P. Gabriele a Eduardo Quiles en el año 1996 que en parte recojo en esta ponencia, ya que nos revela muchos pensamientos de Quiles.

Eduardo Quiles es un autor que cultiva el teatro y la narrativa en sus distintas variedades. Empezó su carrera literaria en el año 60 escribiendo poemas y relatos. Quiles mismo dice en la entrevista mencionada, recordando aquellos tiempos:

> Pensaba que mi camino era la narrativa, aunque dos años después sin saber todavía porqué me lancé frenético, a embadurnar folio tras folio escribiendo teatro hasta hoy.[2]

Así escribió en el año1962 su primera obra teatral titulada *Diálogos del sentimiento de la razón* que el mismo define como "primer balbuceo de obra tea-

1 Citado según George E. Wellwarth: *Spanish Underground Drama. (Teatro español Underground).* Madrid 1978, pág. 193.

2 Gabriele, John P.: "Una charla con Eduardo Quiles", en *Anales de la literatura española contemporánea*, 21, 3 (1996), 438.

tral"[3]. A esta obra le sigue *La cárcel da las sonrisas* que Quiles considera su obra primeriza.[4]

El comienzo de su carrera dramatúrgica va acompañado de problemas de diversa índole. Wellwarth describe los problemas económicos y sociales con los que se enfrentaba Quiles por aquel entonces:

> No hay nada fuera de lo común en que los escritores no puedan vivir exclusivamente de su pluma. En los Estados Unidos, los escritores tienden a vivir con bastante comodidad como profesores de universidad. En Alemania, existe una tradición de escritores que viven de su trabajo como editores y consejeros literarios. Sin embargo, en España estos puestos no están a disposición de los escritores, y mucho menos, de los escritores con mentalidad independiente. Tales escritores deben aceptar el trabajo que les surja, y así tenemos el espectáculo de uno de los principales dramaturgos españoles, Antonio Martínez Ballesteros, trabajando en una oficina, o de Eduardo Quiles que trabaja de viajante de comercio.[5]

Pero este trabajo no le impidió a Quiles a seguir su camino como escritor, a pesar de que este trabajo de viajante no le dejaba mucho tiempo libre. Las empresas españolas, al igual que la mayoría de los españoles por aquel entonces, eran escépticas frente a los intelectuales. Por eso Eduardo Quiles estimó oportuno escribir sus obras con el seudónimo de Zacarías Virosque, para que –como dice Wellwarth– "sus superiores no creyeran que la venta de cápsulas y píldoras se resentía por su trabajo creativo"[6]. Otro motivo por el que Quiles se decidió por acoger un seudónimo es seguramente la base temática e ideológica de su teatro que, al igual que el de otros autores de su generación, es un teatro con una conciencia crítica y social muy manifiesta. Un teatro que no compaginaba con la ideología franquista. Pero el seudónimo le llevó a una situación embarazosa. Wellwarth dice al respecto:

> Sin embargo, las cosas culminaron cuando Quiles, escribiendo con su propio nombre, ganó un premio de guiones para televisión y tuvo que enviar a su hermano a recogerlo, en el escenario del Teatro Principal de Valencia. A partir de entonces, pasara lo que pasara, decidió dejar de ocultarse tras un seudónimo.[7]

Entre los años 1972 y 1975 su "deseo de evolucionar como ser humano y como autor"[8] le llevan al autoexilio en México, donde cultiva sobre todo la crítica teatral. Pero también tuvo la oportunidad de representar varias de sus obras en este país. Pörtl observa que:

---

3 Ibid., 433.
4 Ibid.
5 Wellwarth, op. cit., 185.
6 Ibid.
7 Ibid., 185–186.
8 Gabriele, op. cit., 433.

México (...) significó para Quiles un giro decisivo en el proceso de maduración como escritor y de su consagración como dramaturgo. El mismo confiesa que el contacto directo con la miseria y problemática del Tercer Mundo le curó de su gusto ocasional por problemas metafísicos y lo situó de nuevo en el áspero suelo de las realidades tangibles de nuestro problemático mundo.[9]

De vuelta a España, funda en Valencia la compañía teatral *Escena I.* Viaja por el Reino Unido, Alemania, Francia, Suiza, Holanda, México, Latinoamérica, EE.UU. y los países nórdicos estrenando sus piezas. En 1987 funda la revista *Art teatral*, una revista especializada en minipiezas. Con esta revista Quiles intenta "hacer una defensa de la figura del dramaturgo y contribuir a difundir su creatividad a través del teatro corto".[10] Hasta hoy en día Quiles escribió más de 75 obras y algunas de ellas se tradujeron al inglés y al alemán.[11] Pero –como observa Pörtl– en España Quiles no ha podido estrenar todas sus obras.[12]

Quiles tuvo varios grandes maestros teatrales:

Sófocles me produjo un gran impacto, el sentimiento trágico de la vida, la categoría poética del lenguaje, el tratamiento del mito, el concepto de lo sublime frente a la categoría de lo bello. [...] También Aristófanes me dejó su huella. [...] vislumbré un pariente remoto de lo absurdo. [...] El otro gran impacto fue el teatro de Shakespeare; era una forma de encontrarme con el doble de Sófocles, pero con un sentido de la teatralidad del que a mi jucio carecía el trágico griego. La atracción por el monólogo, por ejemplo, la provocó en parte Shakespeare. [...] a esos minimonólogos que aparecen en el prólogo de sus obras; ese personaje, por ejemplo, como el Rumor que se anticipa a la acción y habla al público[13].

De los autores del Siglo de Oro español le interesó el sentido de la farsa. Otra huella fuerte le dejó Dürrenmatt por "su libertad interior y exterior, su teatralidad, esa conjugación de hombre de pensamiento con el escritor de dramas".[14] Fueron estos grandes dramaturgos los que le enseñaron a Quiles "que ningún arte puede ser más apasionante y conmovedor que el teatro".[15]

Con su teatro Quiles intenta realizar una síntesis entre el teatro clásico y la vanguardia. Del teatro clásico intenta recuperar "la sólida creación del personaje dramático, columna central de las grandes obras del pasado".[16]

---

9 Pörtl, Klaus: "El teatro de Eduardo Quiles", en *Hispanorama* 71 (1995), 41.

10 Gabriele, op. cit., 438.

11 Al alemán se tradujeron, por ejemplo, *La navaja*, *El frigorífico*, *El adiós de Elsa*, en: Eduardo Quiles: *Dos piezas en un acto y una minipieza/Zwei Einakter und ein Minidrama*. Edición de/Herausgegeben von Klaus Pörtl. Publikation des Centro de Estudios Latinoamericanos und des Instituts für Spanische und Portugiesische Sprache und Kultur der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Germersheim/Rhein 1999.

12 Pörtl, op. cit., 41.

13 Gabriele, op. cit., 432.

14 Ibid.

15 Ibid.

16 Ibid., 439.

Quiles experimentó con una variedad de formas teatrales como minipiezas, monólogos o piezas de un acto, pero de las distintas formas que ha manejado destaca el teatro breve, por que allí se le permite a un autor "a desarrollar la capacidad de síntesis".[17] Según Quiles esto es esencial en un autor teatral, ya que –como dice–"sólo dispone de un puñado de folios y de la herramienta del diálogo para construir la arquitectura de un drama".[18] El repertorio de sus temas es muy amplio. Pero el tema central es el hombre de hoy, deshumanizado. Quiles intenta abordar un teatro que reflexiona sobre la condición humana, la soledad, la incomunicación o "el conflicto que acarrea las pasiones humanas por decirlo de alguna forma"[19]. Gabriele observó muy bien que Quiles parece tener poca confianza en los seres humanos como seres razonables y que no cree que la solidaridad humana se pueda alcanzar en el mundo actual.[20] El mensaje que nos quiere impartir Quiles mediante el conjunto de sus obras es la lucha por "un mundo más justo, con más verdad social y, por tanto, menos deshumanizado".[21]

La cuestión femenina ocupa un lugar importante en el teatro de Quiles como lo demuestran piezas como *El tálamo* (1971), *El guardián del creador* (1971), *El jardín del varón* (1974), *La ira y el éxtasis* (1974), *Eva y los tabúes* (1975), *La concubina y el dictador* (1979), *Las largas noches de mujer* (1981) y *Una Ofelia sin Hamlet* (1993). Quiles dice al respecto:

> Durante el proceso histórico del desarollo humano la mujer siempre ha sido la Cenicienta de la historia del progreso. Le costó conseguir que admitieran que ella también tenía alma, le costó abolir su condición de ayuda de cámara del varón, duró mucho el concepto de que nacía para acolchar la vida del hombre, luego su lucha por el sufragio femenino, el derecho a la igualdad en el trabajo, etc.[22]

Veamos como Quiles aborda la cuestión femenina en *El tálamo* [23]y en *Una Ofelia sin Hamlet* [24].

El tálamo es un monólogo que trata de Alejandra, una mujer que acaba de casarse y de los preparativos de su noche de bodas. La obra empieza con la marcha nupcial como música de fondo y con Alejandra sentada sobre el lecho conyugal vestida con un traje de novias anuciándonos, felizmente, que es su

---

17 Ibid., 436.
18 Ibid.
19 Ibid., 434.
20 Ibid.
21 Ibid., 435.
22 Ibid.
23 Eduardo Quiles: *El tálamo*. Manuscrito, 1971. Las indicaciones de página en paréntesis se refieren a esta versión.
24 Eduardo Quiles: "Una Ofelia sin Hamlet", en *Estreno* 19.1 (1993), pp. 8-12. Las indicaciones de página en paréntesis se refieren a esta versión.

noche de bodas. Al final de la obra le dice al público: "Concluyó el rito compensador de una frustrada solterona".

La trama de *Una Ofelia sin Hamlet* trata de una mujer casada que cree que su marido la engaña con su amiga Clara, justamente en el día de su aniversario, temor que se difumina al final de la obra. Ante el disgusto de la noticia de que su marido la engaña, Ofelia nos revela sus más profundos sentimientos y pensamientos, nos revela que sueña con el hombre ideal de su vida, papel que ella misma representa.

Aunque entre la fecha de creación de *El tálamo* y de una *Una Ofelia sin Hamlet* transcurrieron veinte años, ambas obras ofrecen muchas similitudes tanto estilísticas como temáticas, y en cierto sentido también se complementan.

Las dos piezas son monólogos, en ambas se utilizan canciones y personajes maniquíes o muñecas de cartón piedra, en ambas el teléfono simboliza la conexión con el mundo real. El rasgo estilístico más evidente de *Una Ofelia sin Hamlet* y que lo diferencia claramente de *El tálamo* es la intertextualidad, que Makris analiza miticulosamente en su artículo "Reflexiones sobre *Una Ofelia sin Hamlet*".[25] Ella observa que Quiles yuxtapone elementos tanto de la cultura de élite como de la cultura de masas que evocan múltiples fuentes de inspiración extratextuales. El intertexto culto más importante es el drama de Shakespeare del que se cita directamente. Así mismo se alude a Voltaire y Flaubert entre otros. Una fuente más popular, p.e., es la alusión a Clint Eastwood. Un lugar importante ocupan también el humor y el juego de palabras. En ambas obras son mujeres las protagonistas que según Makris "presentan distintas manifestaciones de la neurosis femenina".[26] Pero, ¿por qué Alejandra y Ofelia sufren estas neurosis?

Mientras espera a que su marido salga del baño, Alejandra le confiesa que en este día se realizan los más caros sueños de su vida, porque –y cito a Alejandra– "al fin tiene marido". Es el día más feliz de su vida porque desvanece su temor de quedarse soltera, de no realizarse como novia, madre, amante y colega del hombre. Su vida cobra primero ahora sentido. Cree que "toda mujer siente en el fondo, aunque sea en el insconciente el vago temor de quedarse soltera". Su vida gira alrededor de este pensamiento. Alejandra idealiza al hombre. Describe al hombre de sus sueños de la siguiente forma:

> ¡Tengo un guardaespaldas para la eternidad! Un fornido guardián que mide un metro ochenta y cinco y pesa cien kilos de músculos. Nadie me hará daño... Ya no tengo por qué tener miedo a la vida ¡Qué hombre!... En el Renacimiento hubiera sido un modelo ideal para Miguel Angel... y en la época dorada de Hollywood habría anulado al mismísimo Gary Cooper. (2)

---

25 Mary Makris: "Reflexiones sobre *Una Ofelia sin Hamlet*", en *Estreno* XIX, 1 (1993).
26 Ibid., 6

El hombre es su salvador quien le da protección y cobijo, y es –dicho con las palabras de Alejandra– "su amo y señor" (7). De soltera fueron los padres quienes dirigían su vida, ahora, como mujer casada es el marido quien debe manejar el timón de su vida. Así ve Alejandra el matrimonio.

A cambio ella le entrega su virginidad, un aspecto que Alejandra valora mucho, como podemos deducir de sus palabras, ya que es uno de los requisitos para alcanzar su meta, el matrimonio; por eso intenta resistirse a cualquier tentación, intenta ser casta y recatada, como le recomienda la madre, por eso utiliza vestidos de tallas superiores, para que "su cuerpo no fuera un obstáculo para el matrimonio" (4). Le agradece a su marido que la haya respetado antes de la ceremonia nupcial, lo agradece entregándose completamente, convirtiéndose voluntariamente en su esclava y geisha. En este rol ella se ve realizada como mujer. En su fantasía, el matrimonio le permite realizar todo lo que le estaba negado de soltera.

En una conversación telefónica con se exnovio –un *progre*– se le confronta a Alejandra con esta actitud. Ante el reproche de que la engatusaron, manipularon, que no tiene criterio propio y que "tampoco tiene una visión evolucionada de la mujer" (7) Alejandra responde: "Fui fiel a mis educadores, a mi hora histórica, a los valores establecidos." (7) Ante el reproche que Alejandra "aceptó todo cuanto le ofrecieron, ya masticado y digerido" (7), ella pregunta: "¿Qué debía hacer?¿Qué podía hacer?" (7), su ex-novio le dice que luche, que revolucione, o como diría seguramente Quiles, que se libere. En esta conversación telefónica se tiene la impresión de que el autor está hablando con Alejandra quien intenta hacerla reflexionar sobre sus 'sueños' más deseados e intenta que los cuestione.

Ofelia, en cambio, es una mujer casada, pero ve su existencia como pura hiel. El matrimonio no le trajo la felicidad. A diferencia de Alejandra, ella no se quiso casar, o mejor dicho, no bajo las condiciones dadas. Dice:

> De acuerdo mamá, Hamlet es ficción, todo lo irreal que quieras... pero era mi mundo... Ofelia no quería dejar de ser Ofelia, pero perdí mi tren y me hicisteis abordar otro donde un ilustre odontólogo era el gran maquinista... Y me dividí en dos, sí, fue una boda a dos bandas, una novia ante el altar y la otra buscando a Hamlet por las bambalinas de su mente... (8/9)

Se casó contra su voluntad y no con el Hamlet de sus sueños, por la insistencia de sus padres.

De su marido dice:

> Llevo la tira de años atada a un hombre bello, espectacular, pero que sólo sabe decir: (...) No grite que la tengo en mis manos, abra la boca, encías que sangran, empaste, enjuagues, anestesia, acción, extracción, el siguiente (...) Fíjate que destino para una Ofelia sin Hamlet. (10)

La vida con su marido se ha convertido en rutina. En cambio, con los diferentes Hamlets de sus sueños su vida cobra más color.

Ante el disgusto de sentirse engañada por el marido, Ofelia se pregunta:

> ¿Qué hacer con el odontólogo infiel?¿Lo llevo de una oreja ante el magistrado juez? (12)

Pero también lleva una vida económicamente holgada. Por eso al final, cuando Pepe regresa a casa y se desvanecen los temores de Ofelia, todo sigue igual que antes. Ofelia asume su papel.

Alejandra y Ofelia son dos personajes que no sufren ninguna transformación interior a lo largo de la obra. Al final, las dos protagonistas siguen en la misma situación en la que se encontraban al principio. Como hemos visto, los problemas de estas dos mujeres giran alrededor de su condición como mujer, cuya existencia se ve vinculada a la vida del hombre. La influencia de la madre está muy presente en ambos casos. Ella representa "los valores establecidos" que transmite de generación en generación.

Otra figura que aparece en las dos obras es la amiga. En el caso de Alejandra –en su papel de mujer casada– ella ve a sus amigas solteras como un "círculo de reprimidas" (3). En el caso de Ofelia, es Mati quien le quiere hacer creer que su marido le es infiel. Cuando Ofelia descubre que su mejor amiga le ha mentido, piensa –influenciada por la madre– que Mati, "una solitaria con un ordenador en la cama" (11), quiere enturbiar su relación con Pepe. Pero la verdad es que de los dos –Pepe y Ofelia– el que menos le intreresa a Mati es él.

En *El Tálamo* las amigas se hallan en la misma situación que Alejandra; en *Una Ofelia sin Hamlet* la amiga reconoce el problema de Ofelia e intenta hacerla reflexionar, aunque utilice la mentira para conseguir su fin.

Alejandra y Ofelia son dos mujeres condicionadas por las presiones sociales. El temor de Alejandra de convertirse en una frustrada solterona lo compartían muchas mujeres en los años sesenta y setenta, e incluso en los ochenta. En esta época el matrimonio era uno de los deseos más anhelados de las mujeres. Mientras vivía en casa de los padres, la mujer debía atenerse a las rígidas reglas paternas. La mujer sólo podía optar por el matrimonio, si quería liberarse de estas cadenas. También sentían miedo de ser repudiadas por la sociedad como solteronas. Ofelia es una mujer que, al igual que muchas otras, se casó por que era lo que se esperaba de ella. Alejandra y Ofelia son dos mujeres que sienten una gran soledad, pero son incapaces de combatirla. Su única válvula de escape es su fantasía, donde se sienten felices, por lo menos unos instantes.

Quiles quiere que la mujer se libere de estas ataduras y presiones sociales, pero no ofrece ninguna solución. Más importante es para él que el público reflexione sobre la situación de Alejandra y Ofelia. El autor muestra una gran sensibilidad frente a los pensamientos y problemas de la mujer. Y también supo traducir estos pensamientos en palabras.

Borja Ortiz de Gondra (Bilbao)

La última escritura dramática en España: una mirada desde la arena

El término que he elegido para calificar a los autores de los que me ocuparé, "última escritura dramática" es el que me parece mas objetivo, y tiene una pretensión puramente cronológica. Me refiero con ella a un conjunto de dramaturgos que se ha dado a conocer, ya sea a través de la publicación de sus textos o a través del montaje de los mismos, durante la década de los noventa. Esos autores han recibido diversas denominaciones, todas ellas denostadas por los propios interesados. La expresión que parece haber hecho más fortuna es la de "generación Bradomín" o, mas familiarmente, "los Bradomines". Se alude con ella al premio Marqués de Bradomín que desde finales de los años ochenta ha otorgado (con un breve paréntesis de un año), el Instituto de la Juventud, el cual comenzó siendo un organismo dependiente del Ministerio de Asuntos Sociales, y hoy está englobado en el de Asuntos Sociales y Trabajo. Quienes nos endilgan esa etiqueta, esgrimen el hecho de que muchos de los supuestos miembros de tal generación han obtenido el dichoso galardón, o bien están cercanos al mismo, o participan de su estela. A nosotros nos parece poco riguroso decir esto: es cierto que es un certamen generoso, en el que se concede cada año un primer premio y dos accésits, lo cual, multiplicado por una decena de años nos da una nómina de unos treinta autores, aunque no hay que olvidar que algunos, como Paco Sanguino y Rafael González, parecen abonados al mismo, y al haber ganado múltiples veces el premio y los accésits, reducen la nómina. (Cosa curiosa de este certamen es que el haberlo ganado no impide volver a presentarse, con lo cual uno puede repetir la jugada hasta que se le pase la edad). Pero que los que lo hemos ganado alguna vez no por ello tenemos automáticamente una identidad común, dado que la composición del jurado varía cada año, y es de suponer que cada año se regirá por criterios distintos. ¿O es que a alguien se le ocurre que a todos los ganadores del premio Nobel, por ejemplo, les une algo más que la simple cualidad de ser escritores? Y en cuanto al hecho de que quien no lo ha ganado, se ha presentado, resulta absolutamente absurdo. Lo único característico común entre los aspirantes es tener menos de treinta años, que es la condición principal del certamen (se trata de uno de esos escasos ejemplos de discriminación positiva en favor de los jóvenes, que empieza ya a ser cuestionada como una dictadura de lo "políticamente correcto"). Dado que las personas que agrupa en torno a sí comparten una franja de edad, y por tanto unas influencias similares en cuanto a cultura, política, sociedad, etc., es lógico que entre ellos se encuentren afinidades. Intentar ir más lejos y encontrar características formales y temáticas que les constituyan en grupo literario es ir demasiado lejos. Además, basta con echar una ojeada a los textos en sí: desde el primer premiado, Sergi Belbel, que lo obtuvo con una obra de radicalísima experimentación vanguardista sobre

el lenguaje (*AG/VW/ Caleidoscopios y faros de hoy*), hasta el último publicado, *Los carniceros*, de Antonio Morcillo, que obtuvo el galardón con una obra de corte realista en 1997, ha cabido de todo.

Otra expresión que se ha utilizado es la de "joven dramaturgia". Al menos, esta tiene la virtud de parecer más objetiva, ya que parece referirse únicamente a la edad, la cual es fácilmente verificable. Pero es un criterio engañoso: la mayoría, sobrepasados ya los treinta, nos rebelamos contra esa etiqueta "joven" que encasilla y comprime como camisa de fuerza, pues por una parte parece condescendiente y asquerosamente paternalista con nuestro trabajo (léase, "esos jóvenes que escriben"); por otra, la mayoría no sabemos lo que es "lo joven", pues ni escribimos únicamente de ni sobre los jóvenes, ni pretendemos que nuestro público sea únicamente joven. Además de que tener alrededor de treinta en el carnet de identidad no garantiza juventud de espíritu, que hay cada carca de esa edad que tira para atrás, y no hay más que darse un garbeo por algunos ambientes de lo más "in" en estos momentos en España para darse cuenta. Se puede tener veinte años y seguir escribiendo como en 1970, cosa de la que amargamente se quejaba el jurado de este año del dichoso premio Marqués de Bradomín.

Una etiqueta más que se ha empleado es la de "nueva dramaturgia". Podríamos aceptarla si por "nueva" se entendiese "la más reciente", con un simple criterio temporal. Pero en general, cuando se emplea, el adjetivo se utiliza en su acepción de "innovadora", y esto ya es más discutible. Para empezar, creemos que el hecho de que haya nuevos dramaturgos, por una simple cuestión de recambio generacional (unos dejan de escribir, o se mueren y otros tendrán que sustituirlos, ¿no?), no significa automáticamente que haya una nueva forma de escribir teatro, es decir, una "nueva dramaturgia" propiamente dicha. Habría que demostrar en qué estos escritores nuevos somos distintos, y qué hemos inventado, y eso aún está por ver.

Así que en mi caso utilizaré el término que me resulta más objetivo y más despojado de connotaciones: "Última escritura dramática", con el cual entiendo simplemente la de más reciente aparición, haya ganado el premio Marqués de Bradomín, el Calderón (que supuestamente, es un premio para escritores noveles, aunque nadie sepa qué demonios significa esa expresión), o ninguno; sea innovadora o no.

Parece existir el consenso generalizado de que a comienzos de la década de los noventa se produce en el ámbito del teatro español un fenómeno observable igualmente en otros países europeos: el cambio de la relación de fuerzas entre los distintos elementos del fenómeno teatral; se pasa de la omnipresencia del teatro visual a la recuperación de la palabra; paralelamente (y sin que quepa distinguir muy bien si como causa o como consecuencia), la preponderancia del director vuelve a dejar paso a la recuperación del autor. Los ochenta habían sido los años en que se hablaba de un montaje "de Bob Wilson", o "de Patrice Chéreau"; el nombre del director definía el espectáculo, y pocas veces éstos se

arriesgaban con estrenos absolutos de autores vivos; preponderaban las adaptaciones de los clásicos, o las dramaturgias creadas a partir de la imagen, y de una mínima palabra, por los propios directores. Algunos autores de esa época se quejan amargamente de haber tenido que oír repetidas veces por entonces la cantinela de que "el mejor autor es el autor muerto", y a algunos aún les queda un odio africano por la figura del director. Digamos que, cuando menos, las relaciones entre autor y director se basaban en la desconfianza. En el caso español, los autores de entonces repiten que los escenarios públicos (léase: el Centro Dramático Nacional) se limitaba a montar a García Lorca y Valle-Inclán, bajo la batuta de Lluis Pasqual, y Shakespeare bajo la férula de José Carlos Plaza. Quienes venimos detrás, señalamos con una mayor objetividad que había sin embargo un teatro público, el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, en el cual su director, el siempre esforzado Guillermo Heras, daba a conocer al menos tres o cuatro autores vivos y nuevos al año: por allí pasaron Vicente Molina Foix, Alvaro del Amo, Ernesto Caballero, Alfonso Plou, Sergi Belbel, etc.

En cualquier caso, resulta claro que los autores de la última escritura dramática nacieron a ésta cuando la palabra carecía de valor en el escenario, y la imagen se convertía en reina del espectáculo. En ese sentido, los años ochenta, que fueron los años de formación de la sensibilidad de estos autores, dejaron una clara impronta en su escritura. Fueron años en los que proliferaron por las capitales españolas grandes festivales: el Festival de Otoño y el Festival Internacional de Teatro en Madrid, el Grec en Barcelona, el Festival Internacional de Valladolid. En ellos proliferaban lo que, con no poca sorna, José Sanchis Sinisterra califica como "la internacional festivalera". Es decir, espectáculos de mucho aparato escenográfico, poca palabra, (y la existente, en varios idiomas, inglés y francés, de preferencia, más algo exótico), y a ser posible con un argumento conocido; si podía ser una versión de Shakespeare o Chejov, mejor. Este era un fenómeno perverso que había provocado el propio éxito de los Festivales, y su proliferación. Es decir, que si al principio los espectáculos podían estar basados en la multiculturalidad, la mezcla de creadores venidos de varios horizontes y la investigación formal y estética por razones de búsqueda sincera de un artista (y hubo espectáculos de este tipo, y muy buenos), pronto se comprendió que era una fórmula que permitía vender cómodamente el espectáculo a varios festivales en distintos países y vivir de ello. Así nacieron espectáculos concebidos expresamente para los festivales internacionales, que como debían contentar a todos, no contentaban a nadie, pues no se enraizaban en ningún sitio; antes que ser mestizos, o multiculturales, eran híbridos insípidos que carecían de personalidad. Pero al menos este exceso tuvo una virtud: aunque a punto estuvo de acabar con la palabra en el teatro, y dejarnos a los autores fuera de combate, sirvió para hacer avanzar hasta límites insospechados la investigación formal sobre los demás componentes del hecho escénico. Además, la palabra, vapuleada, vituperada y proscrita, consiguió librarse de la palabrería y de los escolios que la ahogaban, pudo abandonar el palabrerío para volver a ser ella misma.

Los autores que formamos nuestra sensibilidad en la asistencia a espectáculos de este tipo, aprendimos en ellos dos enseñanzas que nos han marcado a sangre y fuego: la utilización desde la escritura de los múltiples factores del hecho escénico, y el empleo desconfiado de la palabra. Explicaré ambos extremos más en detalle.

Prácticamente todos los autores de la última escritura coincidimos en que nuestro trabajo no consiste en "escribir palabras", ni en "crear desde el lenguaje". Quien más, quien menos, todos recurrimos a diferentes soluciones técnicas para invadir otros ámbitos del hecho escénico. Parece haber un consenso en que la escritura dramática no es literatura, sino un híbrido a medio camino entre la página y el escenario. A este respecto, resulta significativo, como explicaré más adelante, que la figura del autor que escribe en su casa y espera a que le monten el texto es, además de una especie en vías de extinción, un modelo denostado y rechazado por la mayoría. Muchos autores vienen de otros campos del teatro (dirección, interpretación, etc.); la mayoría, se inserta con mayor o menor fortuna en el proceso de creación y ensayos; muchos incluso escriben por encargo de una compañía. Esto determina que, a la hora de enfrentarse con la página en blanco, tengan un bagaje y unas herramientas que no son puramente literarios. En este sentido, si en los años ochenta el director de escena usurpó el papel del autor, en los noventa muchos autores entran en los campos antes reservados a los directores de escena. Daré un ejemplo concreto que ilustre esta idea, un poco abstracta.

Si tomamos un texto emblemático de la última escritura, *Lista negra*, de Yolanda Pallín, veremos que nos encontramos con cinco bloques de texto (que podríamos considerar, para facilitar las cosas, como cinco "escenas"); en cada uno de ellos, aparecen frases rengloneadas, como si fuera poesía. La autora no nos da más indicaciones: no nos dice quiénes son los personajes, ni cuántos, ni cuándo hablan, ni a quién. Para simplificar mucho, diré que es un procedimiento bastante cercano a muchas obras de Heiner Müller. ¿A qué responde esto? A que su autora propone el texto como un simple material escénico, uno más de los componentes del espectáculo, quizás el primero en el sentido de que es el que organiza el espectáculo, pero no el más importante, ni el preponderante. Espera que este texto caiga en manos de un equipo artístico (director, actores, escenógrafo) que rellene los huecos que ella deja, que se apropie de la propuesta, completándola. No es ajeno a esto el hecho de que ella casi siempre trabaje en colaboración con un director, el joven Eduardo Vasco, y que muchas veces el texto vaya creciendo en paralelo a los ensayos, a partir de los estímulos, las contradicciones y los problemas de los actores y el director. Pero esta aparente libertad que deja al equipo artístico, si uno examina el texto en detalle, es mucho menos amplia de lo que a primera vista podía parecer. Para empezar, un análisis exhaustivo del mismo nos muestra que bajo el magma de palabras subyace una polifonía de voces, y que ésta pide, o bien la organización de un coro, o bien, personajes que se arrancan las palabras unos a otros sin caer en un dialogo

reproductor de la realidad (digámoslo así, para evitar el término "realista", tan discutido, del cual me ocuparé más adelante). La palabra así tratada, a veces se profiere de manera emblemática, y empieza a resultar difícil la distinción entre el actor que habla como actor respecto de su personaje, el personaje que, saliendo de la situación, se dirige directamente al público, pero sin perder su condición de personaje, y el personaje que actúa dentro de una situación i-rrealista o a-lógica. Todas estas posibilidades, si bien tienen por origen último Beckett, y se pueden rastrear también en otros autores, no hubieran sido posibles, ni tan determinantes, si la sensibilidad de Yolanda Pallín no se hubiera formado en espectáculos que hacían saltar las fronteras entre el teatro y la narrativa, entre el teatro y las artes visuales, en espectáculos de teatro-danza donde el actor-bailarín, a menudo con un gran dominio del cuerpo, pero una técnica interpretativa bastante limitada, terminaba borrando la frontera entre ejecutante y personaje para hablar de sí mismo con sus propias palabras.

Otro ejemplo concreto: *Más ceniza*, de Juan Mayorga. Se trata de una obra de estructura muy compleja, que se organiza férreamente en torno a un principio constructivo: tres parejas de personajes comparten un mismo espacio escénico, cruzándose continuamente, pero cada una pertenece a un tiempo y a un espacio diferentes; poco a poco, iremos comprendiendo que son tres vértices de una misma historia, y que sus relatos son complementarios, y nos cuentan fragmentos, contradictorios y enriquecedores, del mismo asunto. Mayorga, en sus acotaciones minuciosas, nos da una puesta en escena del texto, organizando los cruces de personajes. En la primera parte, por ejemplo, nos cuenta la historia organizándola en torno a una única cama escénica que es a la vez cada una de las camas en las que se levanta cada una de las tres parejas. Mayorga sabe, y nos lo hace ver, que tanto o más que el texto, lo que nos hace construir como espectadores la relación de los personajes es su ocupación del espacio, y que la proxemia es un elemento tan significante como la caracterización psicológica o el diálogo.

Tampoco es ajena a esta utilización, desde la propia escritura, de todos los elementos del hecho escénico, la circunstancia de que muchos de estos autores venimos de otros campos del teatro. Hay directores de escena que se han puesto a escribir, como Carles Alberola, Paco Zarzoso o Josep Pere Peyrò; algunos dramaturgos han sido actores (Yolanda Pallín, Beth Escudé), otros lo son aún, y actúan en sus propias obras o en las de otros (Alberola, Zarzoso); algunos alternan sin problemas las funciones de autor y director de sus propios textos (Rodrigo García, Sergi Belbel, Alfonso Armada), y algunos más compaginan la escritura con un trabajo en los medios audiovisuales, ya sea cine o televisión, con lo que eso implica de contaminación de lenguajes, como es el caso de Luis Miguel González Cruz o Raúl Hernández. Algunos más, como es el caso de Antonio Alamo, han trabajado a veces como ayudantes de dirección en el montaje de sus textos. Lo que en cualquier caso parece frecuente en casi todos los autores es la vinculación con el medio teatral, el conocer el oficio desde dentro, con lo que

ello conlleva de mayores posibilidades de explotación de sus recursos expresivos.

Relacionado con esto, habría que hablar de nuestra relación con el director de escena. No puede decirse que se hayan superado al cien por cien las relaciones conflictivas entre el autor y el director, pues siempre hay (y me temo que seguirá habiéndolos) casos en los que se acaban tirando de los pelos, pero al menos hay una vinculación bastante estrecha y un comprender que el trabajo es común. En general, la mayoría de estos autores acuden a los ensayos, y es una idea bastante generalizada que el proceso de ensayos entraña cambios, o incluso una reescritura. Parece bastante comúnmente aceptada la idea que el trabajo del autor en los ensayos no tiene necesariamente que limitarse a un "peinado" del texto, o a cambiar dos frases, sino que la mayoría está dispuesta a reescribir partes enteras en función de la marcha del espectáculo. Es decir, aunque discutida, y no aceptada al 100% por todos los dramaturgos, una idea que parece abrirse paso, es la siguiente: el texto puede ser el punto de partida del espectáculo, pero no es la norma vinculante del mismo; el autor colabora con su texto en la creación de un objeto escénico que es más que la suma de texto y puesta en escena; se trata de un trabajo de colaboración con los demás hacedores del hecho escénico. Quien más quien menos, tiene uno o varios directores con los que suele trabajar. En este aspecto, hay que mencionar la experiencia del grupo que se denomina "El astillero". Está constituido por cuatro autores (José Ramón Fernández, Luis Miguel González Cruz, Raúl Hernández y Juan Mayorga) y un director de escena (Guillermo Heras). Como ellos mismos explican, el grupo nació de la reunión espontánea de los cuatro autores, que habían coincidido en varios talleres de escritura. Pronto empezaron a reunirse para intercambiar ideas, leerse textos los unos a los otros y apoyarse mutuamente. Pusieron en marcha un sistema de trabajo que parece funcionarles de maravilla: cada uno pone en común el texto que está escribiendo, se produce entonces una "brain storming" o tormenta de ideas por parte de todos para criticar sus debilidades, sugerir soluciones a los problemas, decidir cuales son los puntos fuertes, proponer nuevas vías para hacer avanzar el texto, etc. No se trata de una creación colectiva, sino de ayudar colectivamente a hacer que avance un texto individual o personal, de ayudar al autor a superar bloqueos mediante una mirada externa que contribuye a ver más claro en ese momento dificilísimo del proceso de escritura. Fue significativo que pronto invitaran a entrar en el grupo a Guillermo Heras, un director conocido por su apuesta decidida por la nueva escritura, y por haber realizado montajes de cuanto nuevo autor caía en sus manos durante los ocho años que estuvo al frente del extinto Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Heras aportaba la visión desde el otro lado del escenario, y participaba en las discusiones desde un punto de vista no estrictamente literario. Además, ha puesto en escena obras de tres de los autores, se supone que intentando plasmar en escena sus discusiones teóricas. En cualquier caso, los cuatro autores están muy cercanos al proceso de

creación escénica de sus textos, y se implican activamente en la misma con un director al que les une una estrecha relación.

A continuación les explicaré la otra característica que parece habernos dejado nuestra educación sentimental: lo que he dado en llamar el empleo desconfiado de la palabra.

Los autores últimos, conscientes de que operan una recuperación de la palabra en el teatro, tras la época en que esta fue vituperada y casi abolida, porque "no podía reflejar la realidad", en general trata de liberarla de escoria y escriben una palabra teatral directa, limpia, con pocos circunloquios. Los diálogos son acerados, cortantes, sintéticos. Hay poco adorno, poca floritura, muy poca "literatura" en el último teatro. La "frase bien hecha" parece definitivamente abolida. O bien, ponen al descubierto la palabra que sirve para mentir, para ocultarse, para manipular. Saben que el diálogo no es la vida, y que el personaje, o lo que queda de él, se oculta tras sus palabras para no decir nada; entonces muestran las trampas del lenguaje, las artimañas de la palabra por no significar nada. En líneas generales, puede decirse que la mayoría de la escritura teatral que se ha desarrollado en Cataluña, siguiendo la estela de José Sanchis Sinisterra y Sergi Belbel, explora este ámbito de la realidad. Son obras en las que importa menos el argumento, la anécdota, que presentar en bruto un "tranche de vie", un fragmento de vida casi recogido tal cual. Hasta el punto de que se ha convertido en un tópico en algunos círculos decir que estos autores "saben escribir muy bien pero no tienen nada que decir". El caso más radical, y que examinaré un poco más en detalle, es el de LLuisa Cunillé.

Lluisa Cunillé se dio a conocer en 1990, al ganar el premio Calderón de la Barca con una obra enigmática, *Rodeo*. Desde entonces, no ha parado de escribir y estrenar, indistintamente en catalán y castellano, obras donde, en apariencia, "no pasa nada", salvo que los personajes conversan, y esta conversación no parece llevarles a ningún lado, ya que al final ninguno ha cambiado de posición, ni se ha modificado su situación. Ha sido encasillada, con demasiada rapidez y facilidad, en un "absurdo cotidiano y urbano". Tomemos *Vacantes*, la última obra suya que ha podido verse en Madrid. Comienza con una escena en la que un hombre monologa solo, siguen varias escenas de diferentes parejas, siempre hombre-mujer, independientes entre sí, y termina con el monólogo de una mujer; podría decirse que todas las escenas son independientes, (algunos estarían casi tentados de hablar de sketches), y que la única unidad es temática, pues todas las escenas nos hablan de soledad y de incomunicación. Las palabras son banales, cotidianas, y tienen menos valor que los silencios, terribles, cuando los personajes no se dicen nada porque no tienen nada que decirse, y son conscientes de ese no tener nada que decirse, y luchan contra ello. A primera vista, las frases parecen superfluas, intercambiables, y uno piensa que no pasaría nada por suprimir esta o aquella, y por sustituirla por otra. Pero esto es sólo a primera vista. Si se analiza el texto en detalle, vemos que está férreamente organizado precisamente para provocar esa sensación de que "no pasa nada"; pero las frases, los

silencios, las palabras vacías están escogidas con una labor de orfebrería para entrar directamente, como un escapelo en esa capa viscosa de la realidad que es la vida cotidiana; el texto es un mecano de una precisión apabullante; bastaría eliminar una pieza para desmontarlo por completo. Lo que ocurre es que exige una colaboración inteligente y esforzada por parte del director y los actores para rellenar con una emoción soterrada y una desesperación latente esa sarta de banalidades, esos silencios terribles, esas palabras que ocultan lo que uno no se atreve a decir. En el fondo, el modelo de Cunillé es claramente Beckett, pero un Beckett urbanita y posmoderno, pasado por un tamiz de desengrano y fina ironía. Contra lo que pudiera parecer a primera vista, las obras de Cunillé pueden resultar muy divertidas, y en *Vacantes*, la oposición entre lo que los personajes dicen querer y lo que de verdad quieren, (que Cunillé nos muestra con claridad meridiana en sus contradicciones), arrancaba carcajadas continuas entre los espectadores.

Y ya que hemos citado el nombre de Samuel Beckett como sombra tutelar de Lluisa Cunillé, entremos a considerar un poco cuales son los autores en los que los últimos dramaturgos se miran. Aquí, para empezar, una constatación: siempre que se ha abordado el tema en mesas redondas, conferencias o estudios, no terminamos por ponernos de acuerdo. No hay una sola figura que provoque un acuerdo unánime, así que debemos deducir quizás de ello que somos una generación sin padre. Sin embargo, se pueden señalar algunos de los autores cuyos nombres aparecen entre los más citados. El primero es, sin lugar a dudas, Bernard Marie Koltès, que parece no dejar indiferente a nadie: si la mayoría lo cita como una influencia positiva y determinante, a autores como Rodrigo García o Alfonso Armada les provoca un rechazo visceral.

Koltès se conoció en España bastante pronto, alrededor del año 89 o 90, cuando los teatros nacionales presentaron simultáneamente dos de sus textos: *Combate de negro y perros*, montado por Miguel Narros en el Centro Dramático Nacional, y *En la soledad de los campos de algodón*, montado por Guillermo Heras en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. El primero, además, se publicó en una colección de teatro que entonces tenía mucha difusión entre la profesión: la de la revista "El público". Posteriormente, el actor Pedro María Sánchez montó *De noche, antes de los bosques*. ¿Por qué nos fascinó el autor francés? Creo (y tal vez esto sea una impresión personal y hable por mí mismo), que nos reconcilió con la escritura dramática en el sentido de mostrar un camino que hasta entonces parecía imposible: una escritura densa, preñada de artificio, de técnica y de literatura, y que sin embargo resultaba lo contrario de la palabrería: su palabra, riquísima, era un detonante para la imagen escénica; volvía a plantear los grandes interrogantes con una fuerza shakespeareana, daba de nuevo carta de naturaleza al debate moral e intelectual dentro del escenario, a la recuperación del argumento, pero no de la anécdota, y todo ello con una teatralidad que surgía de la propia escritura; reclamaba de nuevo el derecho del autor a interrogar en voz alta a su sociedad, pero al mismo tiempo mostraba las inmensas posi-

bilidades de un escenario liberado de la tiranía de una imagen puramente icónica y entregado a una imagen significante. Para algunos, entre los que me cuento, fue la caída de Damasco, hasta el punto de que nunca hubiéramos podido escribir lo que escribimos, ni como lo escribimos, sin haber pasado por esta experiencia.

Otro autor al que se alude frecuentemente es el norteamericano David Mamet. De este, Fermín Cabal había montado a finales de los ochenta *El búfalo americano*. En 1990, el Centro Dramático Nacional presentó *Edmond* y en 1993, José Pascual mostró, en el mismo escenario, *Oleanna*; un par de años después, hubo una puesta en escena de *Speed the plow*, que se tradujo por *Mételе caña*. La colección de "El público" publicó el texto de *Edmond* en paralelo con el montaje, y otros textos de Mamet circulaban con facilidad en su versión inglesa. ¿En qué reside su influencia? En su ahondamiento en un realismo superador del naturalismo del teatro norteamericano, su empleo del lenguaje como escalpelo para mostrar lo que hay detrás de las palabras, lo que decimos sin decir, su ausencia de "literatura", sus diálogos que parecen pura reproducción de la realidad, sus personajes misteriosos que siempre parecen ocultar más de lo que muestran, su fascinación por los perdedores, y por mostrarnos la otra cara del sueño americano.

Un tercer autor que suele figurar en casi todas las listas es Steven Berkoff. Este fue descubierto en España más tarde, ya entrados los noventa. En el 93, el impagable Guillermo Heras (al que nunca se agradecerá bastante la labor de pionero que lleva a cabo), montó *Como los griegos* en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas; en el 95, José Pascual montó *Kvetch*. Además, el propio Berkoff había visitado varias veces España con montajes suyos en los que trabajaba como actor (entre ellos, una discutidísima *Salomé*, en un Festival de Otoño). De él heredamos una inteligente reactualización de los mitos clásicos, que ha dado lugar a toda una corriente de obras que replantean, hoy, el significado del mito (entre ellas, *Thebas motel*, de Luis Miguel González Cruz, que se plantea el mito de Edipo hoy, o *Las voces de Penélope* y *Fuga* de Itziar Pascual, sobre el mito odiseico). También, el replanteamiento de las diferentes voces del personaje, con la confusión cada vez más creciente entre voz del personaje, monólogo interior en voz alta, mirada exterior del personaje sobre sí mismo, utilización de los apartes e incluso de las didascalias, son una consecuencia de la fascinación que a la mayoría le produjo *Kvetch*, una obra donde Berkoff reinventa la función del aparte para mezclarlo con el diálogo, y así provocar un efecto fascinante de introspección psicológica. Una de las últimas obras que explora esta vía, *La tierra*, de José Ramón Fernández, sería impensable sin ese precedente; en ésta, se borra la distinción entre didascalias y texto; las segundas pasan a formar parte del primero.

Un último autor que aparece también a menudo es Tony Kushner. Pero su influencia, si bien me parece determinante, es mucho más tardía: lo primero que se vio de él en España fue *Angeles en América*, montado por Josep María Flotats en

1997; poco después, el Centro Dramático Nacional confió el montaje de *Eslavos* a Jorge Lavelli. Pocos éramos los privilegiados que habíamos visto o leído a Kushner a principios de los noventa. Sin embargo, su influencia ha sido determinante en toda una corriente que revisita el teatro histórico; mas bien, que utiliza a personajes históricos para indagar en las entretelas de la historia, en esos recovecos que no salen en las historias oficiales. En esta corriente se pueden citar *Los borrachos*, de Antonio Alamo, que cuenta la historia menuda y mezquina de los científicos descubridores de la bomba atómica en El Alamo, y que montada por Alfonso Zurro, conoció un gran éxito en 1997; *Los enfermos*, también de Antonio Alamo, cuya primera parte se ocupa del suicidio de Hitler, la segunda de la muerte de Stalin, y la tercera de la conferencia de Yalta, obra que se montará probablemente la temporada próxima con otro título, *Hamlet en el Kremlin*; por último, *Cartas de amor a Stalin*, de Juan Mayorga, cuyo estreno debía producirse esta temporada en el Centro Dramático Nacional, pero parece pospuesto a la temporada próxima, explora las relaciones entre la Historia con mayúsculas y la pequeña intrahistoria, a través del caso de Bulgakov y Stalin.

Otros autores que suscitan menor unanimidad son: Botho Strauss (del que *El público* había publicado la traducción de *Grande y pequeño*, pero cuya *El tiempo y la habitación* no se vio en el Centro Dramático Nacional hasta 1995), Edward Bond (de quien "El público" publicó *Profundo norte* y *Pasión*, pero que apenas ha sido representado en nuestro país), Harold Pinter (bastante conocido en España, muy representado en el ámbito catalán, y mucho menos en el castellanohablante), ... y también, claro está, las grandes figuras tutelares: Samuel Beckett, Heiner Müller, ...

¿Y de entre los autores españoles? Una figura provoca la unanimidad: José Sanchis Sinisterra.

Sanchis Sinisterra, bien a través del magisterio que ejercía desde el Instituto del Teatro de Barcelona, bien a través de los múltiples cursillos, seminarios, talleres que gusta de impartir, bien a través de sus trabajos como impulsor incansable de una nueva escritura en su sala Beckett de Barcelona, o bien directamente a través de sus propios textos (que rápidamente se publican, se distribuyen y se devoran entre los entendidos), ha constituido un foco de irradiación innegable de una escritura innovadora que rompe con la tradición para explorar nuevas vías y nuevos caminos. Su exploración de la forma, su estudio en profundidad sobre la herencia de Beckett y su posible aclimatación a nuestra dramaturgia, su defensa apasionada de Pinter, la introducción de conceptos de la física cuántica, de la matemática, de la teoría del caos y de la aleatoriedad en la escritura dramática, han sido otros tantos revulsivos que le han valido alumnos, seguidores, epígonos, imitadores, enemigos y detractores. Su influencia a nadie deja indiferente. Algunos le acusan de haber creado incluso una escuela en Barcelona, obsesionada por el formalismo y la combinatoria, vacía y sin nada que contar. Y hay que reconocer que, como todos los maestros, ha tenido malos alumnos que se han dedicado a copiarle, cogiendo el rábano por las hojas, y dan-

do lugar a los peores excesos. Pero son una minoría. Para la mayoría, ha constituido un estímulo intelectual, y a partir de sus enseñanzas, o de las vías que ha abierto, ha conseguido renovar la escritura dramática en español, partiendo de una revolución formal sobre el concepto de personaje, de diálogo, de situación dramática. Toda la corriente dominante de la última escritura, que intenta superar la dicotomía esterilizadora en que parecía sumida la dramaturgia española de las últimas décadas, entre un realismo social que daba sus últimas boqueadas, incapaz de responder a la realidad, y un irrealismo simbolista, metafórico, alegórico, heredado de la experiencia de la escritura anti-franquista, viene en gran parte de Sanchis Sinisterra. Autores catalanes capitales, como Sergi Belbel, Lluisa Cunillé, Josep Pere Peyro, Beth Escudé, ... no se entenderían sin él, pero tampoco muchas experiencias del último teatro madrileño, como *Los motivos de Anselmo Fuentes* de Yolanda Pallín, o los últimos espectáculos de Alfonso Armada.

Pasaré ahora a la parte más peliaguda y discutible de mi estudio: intentar señalar características comunes, que definan la escritura de los últimos dramaturgos.

Parece que la única característica en la que coincidimos todos (o la mayoría) de los que estamos escribiendo teatro ahora mismo en España es en tratar de establecer una nueva relación con el espectador; es decir, cada uno a su manera, rechazamos convertir al espectador en sujeto pasivo que simplemente contempla una historia perfecta en sí misma; preferimos implicarle activamente en la interpretación y análisis de lo que ve, mediante pistas falsas, versiones que se oponen o contradicen, elipsis violentas, huecos que debe rellenar, ... es decir, queremos que el espectador trabaje también cuando ve el espectáculo. En este sentido, si nuestros textos dejan mucho espacio abierto a los intérpretes, si exigen mucha colaboración a la hora de ser llevados a escena, también lo dejan y la exigen con respecto al espectador. Hay mucho hueco, mucha historia inconclusa, mucho margen para la interpretación, muchas posibilidades de reconstrucción de la anécdota, en la última escritura dramática española. Son frecuentes las obras que no tienen un final claro y exigen al espectador que lo decida por sí mismo; las escenas o incluso las obras que comienzan "in media re", y que piden una colaboración activa para decidir cómo se ha llegado hasta ahí; las versiones múltiples y contradictorias, e incluso un tipo de escena, que introducida entre nosotros por el chileno Marco Antonio de la Parra, ha hecho fortuna: la escena imposible. Me refiero con este término a una escena que, por lo que de la historia sabemos a través de las demás escenas, resulta imposible, y sin embargo se inserta en el texto con el mismo grado y valor que las demás, sin subrayar su condición mediante recursos al onirismo, o al futuro posible; simplemente, sabemos que esa escena no puede ser, y sin embargo la presentamos. ¿Por qué apelar a que el espectador sea co-creador del espectáculo? En primer lugar, creo que hay una desconfianza hacia la figura del autor como demiurgo que conoce y maneja todos los hilos de sus personajes; es un relativismo histórico, que nos hace pensar que no somos dueños de lo que contamos, no pretendemos saberlo todo; nos sentimos incapaces, y algunos moralmente inhábiles, para presentarnos

como responsables últimos de nuestras criaturas, y en vez de imponer una lectura, apelamos al espectador para que se haga corresponsable con nosotros de la suerte de nuestra creación. Desconfiamos de los mensajes claros, del escenario como púlpito o tribuna; estamos de vuelta de las utopías, e incluso quien se lanza a un teatro claramente político, deja siempre la puerta abierta.

También se podría citar otra razón: somos hijos de la interactividad. Nos hemos educado con el dedo pegado al botón del mando a distancia, siempre haciendo zapping, hemos crecido con la narratividad fragmentaria de los vídeo clips, y nos hemos hecho adultos "cliqueando" (horrible palabra) sobre los iconos de Internet, saltando de un "link" (perdonen el anglicismo) a otro; es decir, estamos acostumbrados a "interactuar", como ahora se dice, con cuanto aparatito se nos pone delante, y eso tiende a reflejarse automáticamente, de manera inconsciente o no, en nuestra escritura, que pide un espectador activo, interviniente, al cual, si le impedimos zapear ante nuestro espectáculo, al menos le permitimos intervenir en el mismo en la medida de lo posible.

Sanchis Sinisterra explica este fenómeno diciendo que, en realidad, somos los realistas más radicales; en la vida, ninguna historia es nítida, ni perfectamente cerrada, con principio, nudo y desenlace; todas nuestras experiencias vitales son contradictorias, entrecortadas, discutibles. Como personas, siempre tenemos que extraer esos datos contradictorios e incompletos de la realidad para interpretarla y darle una coherencia, un sentido. Nuestro teatro no hace sino ser coherente con esa incoherencia de la vida. Pero si somos realistas o no ha dado lugar a uno de los debates más largos y más estériles de la crítica literaria y teatral. Personalmente, no entraré en esa batalla. Solo diré que, efectivamente, casi ninguno de estos autores se reclama heredero o seguidor del realismo, (o naturalismo, llámese como se quiera), que ha sido una de las corrientes dominantes del teatro español del siglo XX. Pero si lo que hacemos es un nuevo realismo o no, no lo sé. Solo sé decir que a lo que nos oponemos es a lo que, con no poca gracia, Yolanda Pallín ha dado en llamar "garbancerismo", por alusión a aquello del "realismo garbancero". Por supuesto que no hay una definición de lo que sea esto, pero se sobreentiende fácilmente que alude a una reproducción pretendidamente fotográfica de la realidad española, con mucho garbanzo caliente, mucho bareto oliendo a fritanga y mucho lenguaje cheli madrileño.

Otra característica que parece ser común es la fascinación por los medios audiovisuales, por su ritmo y sus códigos narrativos, que con frecuencia tratamos de aclimatar al teatro. Como señalé antes, somos hijos del videoclip, con su rapidez vertiginosa, su lenguaje sintético que condensa una historia completa en pocos segundos, sus imágenes significantes. Esto se refleja en una escritura que prefiere las escenas cortas, los diálogos rápidos, el pequeño detalle impresionista más que el gran fresco. Resulta significativo que la obra en actos sea cada vez más rara entre nosotros (y no digamos la división en actos y escenas dentro de cada acto, que parece definitivamente abolida). En cambio, proliferan las obras que se limitan a numerar el numero de escenas, éstas son generalmente de unas

cuantas páginas, y se producen abruptos saltos entre el fin de una y el comienzo de la siguiente. Las obras en un solo acto, con una sola escena larga, son más raras, aunque no desaparecen del todo (por ejemplo, *Los motivos de Anselmo Fuentes* de Yolanda Pallín). A ello va unido un empleo omnipresente de la elipsis, cercana a la del lenguaje cinematográfico, así como del encadenado. Es frecuente que una escena termine bruscamente, y la siguiente implique un salto narrativo o temporal radical, que no se explica abiertamente, ya que se pide al espectador que rellene ese hueco decidiendo por sí mismo cómo se ha pasado de la primera escena a la siguiente.

¿Y los temas? ¿De que habla la última escritura dramatúrgica española en este final de siglo? Pues hay de todo, como en botica, y en esto sí que es difícil hablar de líneas comunes. Hay una gran corriente que explora los conflictos de la pareja, la incomunicación, la soledad, y las dificultades amorosas, desde la comedia (*Mandíbula afilada*, de Carles Alberola, *Talem*, de Sergi Belbel, *Dakota*, de Jordi Galcerán, la ya citada *Vacantes*, de Lluisa Cunillé, ...) o bien desde el drama (*La mirada* y *Los restos de la noche*, de Yolanda Pallín, *Umbral*, de Paco Zarzoso, ...). Existe toda una corriente de lo que se ha dado en llamar "dramaturgia femenina", pero esta adscripción es difícil. Por una parte, algunas de las dramaturgas se niegan a entrar en ella, pues piensan que lo femenino está en la sensibilidad, pero no en los temas abordados; otras, defienden la especificidad de los asuntos que tratan dentro del universo femenino, y una cierta poeticidad de su tratamiento; discutida como es esta corriente, podrían adscribirse a ella obras como *Las voces de Penélope*, y *Hollyday out*, de Itziar Pascual, *Pullus*, de Beth Escudé, o *El relojero*, de Mercé Sarrias. Otra corriente que ya cité anteriormente es la revisitación de la historia, con el propósito de desenmascarar las trampas de la Historia con mayúsculas. Y he dejado para el final la corriente que mete el dedo directamente en las llagas de la realidad, explorando los conflictos actuales de la sociedad española, las fallas y las carencias de una sociedad opulenta del bienestar que genera sus propios monstruos: hay obras que hablan del racismo cotidiano (*Bazar*, de David Planell, *La mirada del hombre oscuro*, de Ignacio del Moral, *David y Goliat*, de Antonio Simón), de la violencia de los cabezas rapadas (la impresionante *Lista negra*, de Yolanda Pallín), del terrorismo y los secuestros (*La sangre*, de Sergi Belbel, y en cierta medida, *Los motivos de Anselmo Fuentes*, de Yolanda Pallín), del olvido de la memoria histórica del franquismo (*Siete hombres buenos* y *El jardín quemado*, de Juan Mayorga), de los marginados por la sociedad de consumo (*Bienvenidos a Diablo*, de Rafa González). Pero también se abordan conflictos que transpasan nuestras fronteras, como las guerras actuales (*Los carniceros*, de Antonio Morcillo, y, en cierta parte, *Las mujeres fragantes* de José Ramón Fernández).

Podría decirse que la mejor parte de la última escritura intenta conectar con los problemas que acucian a la sociedad española, y saca su inspiración de los telediarios, los periódicos, o simplemente lo que se vive en la calle: la inmigración, el paro, la televisión, el cambio social, el recambio generacional ... apare-

cen en los textos que se presentan como un espejo del patio de butacas. Se bucea en las historias más cotidianas para encontrar el material con que crear los textos. En este sentido, puede decirse que es una escritura comprometida, arriesgada y poco complaciente, una escritura que hurga en las heridas, que intenta revolver conciencias. El escapismo, el simbolismo o la poeticidad tienen poca cabida en los escenarios que ocupan estos dramaturgos.

Otra característica muy frecuente tiene que ver con la conceptuación del personaje. Cuando se leen los textos, frecuentemente este carece de nombre concreto, y pasa a designarse con un nombre general: el hombre, la mujer, el camarero, policía 1, el joven ... Es un síntoma más de la libertad interpretativa que se deja, y de una cierta oposición a particularizar, a crear tipos individuales de psicología bien definida. En general, se huye de la caracterización psicológica para presentar más bien arquetipos, imágenes, sombras fluctuantes. ¿Responde a una visión deshumanizada, alienada de la realidad? ¿O es una muestra más del dominio de la imagen del personaje antes que de su psicología? ¿Tal vez es un avatar más de la crisis del personaje y su cuestionamiento? Quizás sea todo eso a la vez, y nada de ello en concreto. Pero resulta una constante a la que algún día tendremos que dar una explicación más allá de la pura moda, o de la comodidad que supone.

Otra característica que se ha señalado es la proliferación del personaje perdedor. Estas obras están llenas de "losers", que ni siquiera tienen la grandeza de los héroes ridículos. Responden a un desencanto histórico, a una situación en la que lo único claro es la falta de perspectivas; luchan, perdida la batalla de antemano, sabiendo que nunca ganarán nada. Ni siquiera llegan a ser antihéroes: se limitan a arrastrar la vida, y salir adelante como pueden. La catedrática Virtudes Serrano, en un estudio sobre *Lista negra*, de Yolanda Pallín, da un paso mas adelante y afirma: "un fenómeno que se percibe en no pocos textos de la actualidad es el traspaso del protagonismo del perdedor al delincuente, que, a diferencia de los heterodoxos empleados por autores anteriores, no posee rasgo positivo alguno, ni se configura como símbolo de rebeldía (como sucediera en el Romanticismo), sino que se emplea en un sentido estricto, reflejo de la podredumbre que encierran unas sociedades pretendidamente bien constituidas"[1]. Yo no me atrevería a ir tan lejos, pues no veo ningún Roberto Zucco entre nuestros textos, pero si es cierto que la presentación de personajes moralmente negativos como centrales constituye una tendencia frecuente, y que es muy poco frecuente en cambio el juicio moral sobre los mismos; se prefiere presentar su actuación en bruto, y dejar que sea el espectador quien decida. Pero podría decirse que presentar objetivamente no es comprender, ni menos justificar, ni estar fascinado; significa simplemente ser honesto con la realidad.

---

1 "Cachorros de negro mirar" y "Lista negra", dos crónicas de nuestro tiempo. En *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 3 (1998) (= VI Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante 1998).

Para terminar, me gustaría hablar con un ejemplo concreto de lo últimísimo que están escribiendo ahora los que se acaban de incorporar a la nómina de autores en ejercicio. Y para que nadie me acuse de favoritismo, y quitarme al mismo tiempo de encima el muerto de tener que elegir entre lo múltiple que acaba de aparecer, me voy a ocupar de algo que está, como quien dice, recién salido del horno. Se trata de un autor desconocido hasta el mes de diciembre de 1998, Antonio Cremades, y de una obra aun inédita, *Topos*. Si hablo de ella es porque resultó ganadora de la última convocatoria del premio Calderón de la Barca, y tuve la oportunidad de conocerla por haber sido miembro del jurado del mismo, y porque resume por su temática y su estructura muchas de las ideas que he esbozado.

Se trata de una estructura en seis escenas; la uno y la cuatro corresponden a una pareja de personajes y avanzan hacia delante; la dos y la cinco corresponden a otra pareja distinta y avanzan hacia atrás; la tres y la seis se ocupan de una tercera pareja, y avanzan de nuevo hacia delante. Las tres historias son independientes entre sí, y autónomas. Pero al terminar la lectura comprendemos que todas giran en torno a un personaje ausente que los seis personajes siguen, espían, sirven o frecuentan. ¿Y qué cuenta? La historia de dos policías que realizan escuchas a un político, de un fotógrafo y un aprendiz de periodista que espían a un político con el fin de pillarlo in fraganti, de chofer y un escolta que sirven a un político corrupto. ¿Les suena de algo? Es un tema omnipresente en nuestra prensa y en nuestra sociedad, pero la inteligencia de este nuevo autor está en no poner nombres ni apellidos, en hablar de una realidad reconocible extrapolándola a un principio de sistema, denunciando sin hacer demagogia, mostrando las convivencias que el poder teje a su paso. La trama está llena de huecos, de elipsis, de sobreentendidos, que como espectadores debemos rellenar: ¿quién es ese político? ¿Por qué provoca esos comportamientos? ¿Quiénes son los que le siguen, y por qué? El autor nos da pistas, pero siempre nos deja la responsabilidad de tomar la decisión por nosotros mismos. Al terminar la función, deberemos hacer una lectura retroactiva, teniendo en cuenta los datos aportados por la última escena, para decidir cual es nuestra versión de los hechos. Exactamente lo mismo que nos pasa cuando leemos los periódicos y nos quedamos desconcertados ante las versiones absolutamente contradictorias que nos ofrecen del mismo asunto. El lenguaje es rápido, directo, sintético, sin florituras ni frases "bien hechas": el autor no tiene tiempo para complacerse en hacer literatura. En resumen: una obra que, al filo del siglo XXI, tiende un espejo a la sociedad de donde surge y le pide que saque conclusiones ante lo que ve. Como ha hecho siempre el mejor teatro.

Herbert Fritz (Gießen)

Borja Ortiz de Gondra: un representante del teatro español reciente

"Nueva Dramaturgia", "Jóvenes Autores", "Generación Bradomín" son algunos conceptos con los que se denomina e intenta clasificar una promoción de dramaturgos que se dio a conocer en los últimos diez años. Se trata de Yolanda Pallín, Itziar Pascual, Rodrigo García, Juan Mayorga, José Ramón Fernández, Luis Miguel González, Raúl Hernández, Luisa Cunillé, José Pere Peyró, Antonio Alamo, Francisco Zarzoso, Sergi Belbel, Borja Ortiz de Gondra y otros[1]. Gran parte de ellos fueron galardonados con el Premio Marqués de Bradomín[2], fundado en 1985 por el Instituto de la Juventud y otorgado a autores de menos de 30 años. Ortiz de Grondra lo recibió en 1995 por su obra *Dedos (Vodevil negro)*.

Su formación profesional la reciben en el Institut del Teatre de Barcelona, en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid y en los talleres de dramaturgia de Marco Antonio de la Parra, Ernesto Caballero, Fermín Cabal y José Sanchis Sinisterra. En resumen se puede constatar que por primera vez en la historia del teatro en España hay una promoción de autores dramáticos con una formación profesional no autodidacta[3].

Respecto a la estética de estos autores María-José Ragué-Arias afirmó en 1996 que

> la nueva escritura comporta discontinuidad de tiempo y de espacio; que los planos se superponen y confunden; que el espacio y el tiempo interiores adquieren una existencia tan real como los exteriores. Son personajes abstractos, voces anónimas, despersonalizadas, que a menudo se confunden con los objetos. La ruptura de unidades, la yuxtaposición, los monólogos, las recitaciones líricas o las salmodias de oratorios teatrales sustituyen a los diálogos. Desaparece la construcción dramática tradicional, frecuentemente sustituida por una narrativa de ritmo y sonoridad medidos. Podríamos hablar, también, de desaparición del argumento, de la trama que deja paso, únicamente, a la

1 Véase Carla Matteini, "¿Qué tienen que decir los jóvenes? Voces para el 2000", en *Primer Acto* 272 (1998), 7.

2 Los ganadores hasta 1997 han sido Antonio Álamo, Sergi Belbel, Antonio Onetti, Alfonso Plou, Rodrigo García, Maxi Rodríguez, Juan Mayorga, Rafa González, Paco Sanguino, Borja Ortiz de Gondra, Juan García Larrondo, Yolanda Pallín y Antonio Morcillo (véase Luis Araujo, "Marqués de Bradomín, 1997. *Los Carniceros* de Antonio Morcillo", en *Primer Acto* 272 (1998), 34-35).

3 "La generación de autores de los noventa estudia –en la universidad o fuera de ella– y practica sus primeras incursiones en talleres de dramaturgia y seminarios de literatura dramática. Estamos ante unos autores que viven el teatro como pasión, pero también como territorio de estudio, investigación, formación y pesquisa; que buscan alternativas nuevas a la vieja fórmula de 'leer teatro y ver teatro' como método de aprendizaje del oficio" (Itziar Pacual, "Los hermanos Cordelia. Crónica de una época", en *Primer Acto* 272 (1998), 17).

acción escénica, de una reflexión metateatral que sustituye la estructura tradicional. (...) Es una concepción vital que acentúa la visión del ser humano en soledad, que desconfía de la formas dramáticas tradicionales como forma de comunicación trascendente[4].

Desde entonces esta caracterización de la "nueva escritura" como esteticista, formalista y desligada de la realidad se ha convertido en un lugar común[5] que, como todos los tópicos, tiende a reducir la compleja y variada escritura dramática de los años noventa a pocos rasgos generalizadores.

Borja Ortiz de Gondra (*Bilbao 1965) es uno de los representantes más destacados de esa promoción de nuevos dramaturgos. Se licenció en Derecho por la Universidad de Deusto, después estudió en la RESAD, donde obtuvo la licenciatura en Dirección Escénica para desplazarse seguidamente a París. En una entrevista con José Ramón Fernández en 1996 dijo acerca de esa época:

En 1992 agarré la maleta un día y me marché a París. Necesitaba un cambio de aires. No iba de nuevas. Hablaba muy bien francés, conocía muy bien París... Veía que personalmente no evolucionaba, quería ver lo que pasaba fuera... y sobre todo tenía personalmente una necesidad de cambiar algo en mi vida, me estaba estancando. Tuve mucha suerte. El 2 de enero del 92 llegué a París y Pasqual empezaba los ensayos de *Tirano Banderas*; como se ensayaba en París, pero con actores españoles e hispanoamericanos, quería alguien que hablase bien español y francés, y estuve como *estaguer*, asistente de dirección. Eso me permitió entrar en el Teatro. Al año siguiente me dio una beca el Ministerio de Cultura y me quedé un año en la Comedie Française, allí trabajé con diferentes directores y al año siguiente pasé a la Coline, con Lavelli...[6].

Como director de escena y ayudante de dirección Borja Ortiz de Gondra ha colaborado con José Carlos Plaza, Emilio Sagi, Lluis Pasqual, Jorge Lavelli, Daniel Mesguich, Jean-Luc Boutté y Pina Bausch. La última tiene una gran in-

---

4 María-José Ragué-Arias, *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel 1996, 238.

5 Véase Yolanda Pallín, "*Mane, Thecel, Pahares*: Formas .contaminadas Entrevista con Borja Ortiz de Gondra", en *Primer Acto* 274 (1998), 77. Carla Matteini caracteriza a estos autores de forma un tanto entusiasta: "Sus iniciales serían, si acaso, la R de rigor y riesgo, la C de compromiso y claridad de ideas, con un generoso aderezo de T de talento y tenacidad en la vigilancia de su escritura, e incluso la E de un cierto escepticismo hacia las posibilidades reales de ver sus textos encima de un escenario. Provienen de ámbitos variados, no sólo geográficos, casi todos tienen estudios universitarios, casi todos hablan otro idioma, pero no se diferencian de las generaciones anteriores en que, salvo raras excepciones, viven de otros trabajos ajenos al teatro" (Carla Matteini, "¿Qué tienen que decir los jóvenes? Voces para el 2000", en *Primer Acto* 272 (1998), 6).

6 José Ramón Fernández, "Borja Ortiz de Gondra: Un escritor de buena añada. Una entrevista de José Ramón Fernández", en *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena en España* 50/51 (1996), 202.

fluencia en su manera de escribir. Ortiz de Gondra compara su forma de trabajar con las improvisaciones de Pina Bausch[7].

Hasta ahora ha escrito seis obras teatrales de las que dos han sido estrenadas: *Metropolitano* (Accésit del Premio Marqués de Bradomín 1992), *¿Dos?* (Premio Margarita Xirgu 1993), *Dedos (vodevil negro)* (Premio Marqués de Bradomín 1995, estrenada en el Festival de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante en noviembre de 1998 bajo la dirección de Eduardo Vasco y de nuevo en la Sala Olimpia de Madrid en enero de 1999), *Mane, Thecel, Phares* (Premio Calderón de la Barca 1997), *A distancia* (aún no publicada pero estrenada en el Théatre de Nîmes bajo la dirección de Julie Brochen en junio de 1998).

Metropolitano

Metropolitano es un texto dramático escueto, diálogo puro sin acotaciones. La obra consta de 17 secuencias cortas (desde una sola réplica hasta un máximo de dos páginas) con carácter autónomo, que se desarrollan en el Metro de París y su hilo conductor es la figura de EL JOVEN, quien protagoniza ocho de ellas. EL JOVEN es la única figura con nombre propio. La obra empieza con la autopresentación del JOVEN: "Soy Oscar. Yo"[8]. En la última secuencia se despide con las siguientes palabras: "Oscar. Me llamo Oscar. Como el famoso. No lo olviden"[9]. El resto de las figuras dramáticas llevan los nombres genéricos de HOMBRE, MUJER, AGENTE, VIEJO, MÚSICO, etc.

---

7 "Escribo de una manera absolutamente copiada de las improvisaciones de Pina Bausch. Cuando terminé *Dedos* el cuerpo me estaba pidiendo hablar de un tema que era la intolerancia, y la dificultad para cualquier persona en cualquier medio de vivir una diferencia, una diferencia que sea significativa. Al principio acumulo, sin orden ni concierto, todo tipo de escenas cortas o largas sobre ese tema. Se trata de una primera compilación de material, pero nunca sé a dónde me va a llevar. (...) Me muevo por intuición. No soy intelectual, no decido desde el principio hacia dónde quiero ir y cómo lo quiero hacer. Me fío de un sistema que consiste en empezar a tirar del hilo hasta que me encuentro con un material que es ingente e informe. Me lo planteo casi como una composición musical. Tengo un tema, y sobre ese tema surgen variaciones. No me corto nada. Si salen trescientos personajes como si salen dos. Llega un momento en que sé que tengo que pasar a la fase siguiente que es la de comprimir, y eso lo hago exactamente como hacía Pina Bausch con sus improvisaciones: el trozo A puede ir seguido del trozo B o hay dos personajes que tienen algo en común y los puedo unir... Así voy haciendo pequeñas unidades que construyo a partir del material previo. Nunca invento la fábula y escribo un material acorde. La fábula viene a posteriori. Esta es una manera de escribir que a veces resulta muy dura y muy desquiciante porque no sabes hacia dónde vas, y si no tomas con fuerza esos hilos puedes perderte. Para mí la ventaja que tiene es que yo no sé cómo se escribe teatro. Cuando empiezo a escribir una obra no sé cómo se hace. A mí me sale. No sé qué quiero contar y no sé cómo hacerlo" (Yolanda Pallín, "*Mane, Thecel, Pahares*: Formas contaminadas. Entrevista con Borja Ortiz de Gondra", en *Primer Acto* 274 (1998), 75).

8 Borja Ortiz de Gondra, *Metropolitano. ¿Dos?* Madrid: Visor 1996, 9.

9 Op.cit., 39.

El tema central de la obra es la incomunicación y el aislamiento del individuo en la sociedad, a finales del siglo XX. El encuentro entre las figuras dramáticas se caracteriza por la agresividad y la desconfianza (escenas IV y XII), por un racismo latente (escenas VI y XII), por intereses económicos (escenas III y X), por el desinterés y la indiferencia, lo que hace que el ansiado diálogo resulte ser un monodiálogo que causa solamente molestia en el interlocutor (escenas XV y VI) y finalmente por la alineación y cosificación totales de las relaciones interpersonales, y una desilusión desoladora de cara al futuro, como queda patente en la escena VII:

> Veinteañero. - Hola.
> Otro Chico. - Hola.
> Veinteañero. ¿Buscas?
> Otro Chico. Podría ser. ¿Y aquél? [refiriéndose al Hombre Mayor, HF]
> Veinteañero. - Nadie, nada: como un billete de metro, un kleenex, las cuchillas de afeitar. Funcional.
> Otro Chico. - ¿Usar y tirar?
> Veinteañero. - Su puesto. Ya nos llegará.
> Otro Chico. - ¡Duro!
> Veinteañero. - Acostumbrado, y realista. ¡Vamos![10]

Dentro de este ámbito hostil EL JOVEN intenta entablar contacto con la gente que le rodea en el metro. Sus intentos están destinados al fracaso ya que la gente ha levantado un muro protector en torno a sí. Su arma más eficaz es el silencio o, en alguna otra ocasión, el contestador automático que impide la conversación directa (escenas V y XIII). En la escena XI dos representantes de esa sociedad de solitarios le dan el consejo al JOVEN de resignarse y de atenerse a las cosas, ya que éstas, por lo menos, no traicionan. La escena termina con el grito del JOVEN: "Una voz, una ojeada; lágrimas, aunque sea: vivo. ¡Por favor!"[11].

De lo anteriormente dicho se podría sacar la conclusión de que se trata de una obra de corte realista. Esto es cierto respecto al contenido de las escenas que presentan un caleidoscopio de acontecimientos banales en el metro de París[12]. Pero el realismo se altera por el lenguaje dramático altamente estilizado que da cierta artificialidad a los personajes. En 1996 el autor dijo al respecto:

> Escribía de una manera muy rebuscada, porque a mí me interesa hablar de problemas sociales pero lo que no me interesa es hacer realismo social, ni hacer crónicas, para eso

10 Op.cit., 19.

11 Op.cit., 28.

12 Según el propio autor, esta obra tiene un trasfondo autobiográfico: "De aquellos primeros meses en París salió *Metropolitano*, que eran escenas muy cortas, y para mí el metro de París simbolizaba un poco esa especie de deshumanización que viví en esa ciudad" (José Ramón Fernández, "Borja Ortiz de Gondra: Un escritor de buena añada. Una entrevista de José Ramón Fernández" en *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena en España*, 50/51 (1996), 204).

creo que salgo a la calle y lo veo... Para mí lo interesante es coger la realidad social y pasarla por un filtro estético. En *Metropolitano* el filtro venía por el lenguaje, la gente hablaba de una manera que nadie habla en la calle[13].

En esta primera obra ya se vislumbran algunos rasgos que se acentuarán en las siguientes obras de Ortiz de Gondra: la forma dramática que tiene para él un papel determinante, el interés por la sociedad actual y la estética anti-naturalista que se opone al contenido realista.

¿Dos?

A diferencia de *Metropolitano*, *¿Dos?* cuenta una historia con trama argumental, la historia de Nerea, Irune y Juan. Juan es embajador de España en París y vive allí con Irune. Nerea, una activista vasca, va a París con una beca del gobierno de Euskadi. En el aeropuerto de Bilbao se fija en una mujer y reconoce en ella a Irune, la amiga de la niñez. A los doce años, es decir hace ya veintidós, Nerea tuvo su primera experiencia erótica con ella y emocionalmente sigue anclada en esa experiencia, aunque desde entonces no hayan vuelto a verse. Irune por su parte ha intentado reprimir, "arrinconar"[14] como ella dice, esa experiencia y vivir una vida sexualmente "normal". En París Nerea se pone en contacto con Irune y ésta, después de algunas vacilaciones y dudas, acude a la cita. Nerea consigue seducirla. Irune se lo cuenta a su pareja. Juan dice aceptar la relación entre las dos mujeres pero sus celos le llevan a recurrir al servicio de informaciones de la embajada para vigilar a Nerea. Irune, por su parte, le propone a Nerea un ménage à trois que le permitiría mantener su vida familiar con Juan. Nerea no puede aceptar esta propuesta ya que toda su vida íntima está anclada desde hace veinte años en la amiga de la niñez y su propósito era autorealizarse en el seno de una convivencia absoluta y excluyente. En la penúltima escena Nerea visita a su madre, y ésta, viéndola sufrir, le propone llevar una vida convencional:

Pero es que te queremos, y no puedo quedarme callada viendo cómo te destrozas. Hija, ¿no comprendes? No vas hacia nunguna parte. Déjate de zarandajas: busca un objetivo práctico. Haz algo útil, qué se yo: un hombre, un piso, una estabilidad. ¡Menos principios, menos luchas, menos castillos en el aire! ¿Para qué te sirve tanta causa? (...) Escúchame: al final, todo lo que cuenta es esto: tener dinero para vivir bien con uno que no te haga mucho daño. Hazme caso[15].

Pero Nerea no puede ni quiere vivir según las normas sociales representadas por su madre.

---

13 Op.cit.

14 Borja Ortiz de Gondra, *Metropolitano. ¿Dos?*, Madrid: Visor 1996, 63.

15 Op.cit., 66-67.

La trama de *¿Dos?* se presenta con un discurso dramático más bien convencional. La cronología que predomina en la presentación dramática de la acción está interrumpida por tres escenas analépticas cuya función es la aclaración del pasado de Nerea. Aunque las escenas están cronológicamente concatenadas suelen tener un final abierto que deja un paréntesis en el transcurso de la acción, paréntesis que tiene que llenar el espectador para completar el argumento.

Respecto al lenguaje, salta a la vista el uso del euskera con una función sobre todo sentimental. Evoca la niñez común de las dos mujeres. En la presentación dramática de la historia predomina el diálogo, pero este no suele llevar a una comunicación abierta. De las trece escenas que integran la obra hay cinco que son enteramente monólogos, más concretamente monólogos interiores. Sólo aquí los personajes consiguen expresar sus verdaderas inquietudes y sentimientos.

El signo de interrogación que lleva el título tiene en la obra una clara respuesta. Por diferentes razones, ya sea por las convenciones sociales, por predisposiciones personales, o por deseos contradictorios, una relación de pareja armónica y satisfactoria no es posible.

Dedos (vodevil negro)

Dedos, galardonada con el Premio Marqués de Bradomín en 1995 y estrenada últimamente en la Sala Olimpia de Madrid con bastante éxito[16], lleva como subtítulo "vodevil negro". Según el *Diccionario de la Lengua Española* "el vodevil" es una "comedia frívola, ligera y picante, de argumento basado en la intriga y el equívoco, que puede incluir números musicales y de variedades". El autor especifica el género con el adjetivo "negro". Así pues, el subtítulo le sugiere al espectador una noche de teatro entretenida y con algo especial.

Los cuatro personajes de *Dedos* (LA MUJER, EL HOMBRE, EL CHICO y LA CHICA) buscan su autorrealización. Se sienten insatisfechos por diferentes razones. A LA MUJER, divorciada del HOMBRE, le falta la satisfacción sexual, EL HOMBRE quiere recuperar a su ex-mujer, EL CHICO, resignado a la pasividad, busca la satisfacción personal y el sentido de su vida transcendiendo esa pasividad a través de una relación sado-masoquista. El dolor y la humillación sufridas le llevan a una experiencia casi mística. LA CHICA intenta realizarse en la plenitud de una relación lesbiana.

Se inicia una cadena de interrelaciones que parecen satisfacer a los personajes, pero que terminan con una traición por motivos profanos, es decir, trabajo y dinero. LA MUJER se relaciona con EL CHICO, una relación que desde un principio se basa en la violencia y la humillación, en el intento violento de hacer sufrir al otro. LA MUJER maltrata al chico físicamente, lo cual él disfruta. Vive su dolor como una experiencia mística, describiendo sus sentimientos con

16 Véase la crítica del estreno en *ABC* (Juan Ignacio García Garzón,: "*Dedos*, una carcajada salvaje ante el espejo", en *ABC*, 17-1-99).

palabras grandilocuentes pero en el fondo inauténticas y superficiales por su carga retórica. Por su lado, EL CHICO hace sufrir a la mujer al evitar la comunicación directa con ella. Símbolo de esa comunicación indirecta o negada es el teléfono que suena sin que se atienda la llamada o, peor aún, una comunicación a través de contestadores automáticos. Al final la abandona exigiendo como precio del HOMBRE la promesa de darle trabajo. De una manera parecida se desarrolla la relación entre MUJER y CHICA, en la que se añade el motivo de la venganza. EL HOMBRE, un hombre de negocios afortunado, tiene un papel catalizador en los sucesos de la historia. Él lo intenta todo para recuperar a su exmujer: contrata al CHICO para darles una paliza a ambas mujeres, y al final cede su empresa a LA CHICA como recompensa por abandonar a LA MUJER. El resultado final de la cadena amorosa es el siguiente: HOMBRE y MUJER viven otra vez juntos y CHICO y CHICA forman una pareja. Pero esta solución no significa que los personajes hayan encontrado la autorrealización buscada. LA MUJER y EL HOMBRE se autoengañan con la ilusión de poder empezar de nuevo como si fueran la pareja pobre de antaño, con los ideales y el ímpetu de lucha de otros tiempos. La relación entre CHICO y CHICA está basada desde un principio en el utilitarismo. Les sirve para dar en su entorno una imagen de normalidad. La actitud irónica del autor frente a esa normalidad es evidente:

> EL CHICO *(Sentado en la mesa. La servilleta le cuelga del escote de la camisa)* Lo que me gusta de estar con una lesbiana es saber que nunca va a desear a otro hombre.
> LA CHICA *(Viene con una sopera humeante y un delantal; le sirve)* Lo que me gusta de estar con un hombre es ... no sé ... Que a mi madre, que en paz descanse, le hubiera gustado, me imagino[17].

El carácter vodevilesco de la obra se acentúa con elementos de comicidad tanto verbal como situacional que en ocasiones se convierten en slapstick[18]. El adjetivo "negro" del subtítulo tiene su explicación por un lado en el tratamiento de temas serios como la violencia, el SIDA, el paro, etc. y por otro lado por dos elementos fantásticos: el dedo como prenda amorosa y la posibilidad de resurrección de los personajes.

La violencia es un elemento casi omnipresente en la obra, desde la violación bestial de LA MUJER en la primera escena hasta la carta-bomba que arranca las manos al HOMBRE al final de la misma. Pero la violencia está desactivada por una distorsión grotesca de la situación. En la primera escena EL CHICO no puede sacar su mano de la vagina y al tirar a toda fuerza su dedo anular se queda dentro. Este cambio de rumbo hacia lo grotesco causa el asombro y finalmente la risa en el espectador. En la escena de la carta-bomba[19] es la reacción lapidaria del hombre la que desactiva la violencia al preguntarse frente a sus muño-

17 Borja Ortiz de Gondra, *Dedos (Vodevil negro)*, en *Marqués de Bradomín. Concurso de textos teatrales para Jóvenes Autores.* Madrid 1996, 68.

18 Véase por ejemplo la escena VI (op.cit., 39-44).

19 Op.cit., 64-67.

nes y dirigiéndose a su mujer: "Y ahora ¿cómo te meto yo mano?"[20]. De una manera parecida está integrado el tema del SIDA. Este se trata a la inversa de lo acostumbrado. En los momentos del amor extático el miedo desaparece, no se toman precauciones, más bien se está deseando el contagio que no se efectúa.

Los elementos fantásticos subrayan por un lado la distorsión grotesca y por otro lado expresan la autenticidad momentánea del amor. Es este el momento del amor verdadero, desinteresado, un amor que es capaz de resucitar a un muerto, a LA MUJER en la primera escena y a LA CHICA más tarde. El segundo elemento fantástico es el dedo arrancado y puesto como si fuera lo más natural del mundo. Uno entrega un dedo suyo al otro como prenda de amor auténtico y está fusión simbólica tiene el poder de resurrección. Pero luego este mismo dedo es entregado a otro personaje en el momento de la traición. Así el símbolo de la fusión totalizadora se convierte en símbolo de la traición egoísta.

La presentación dramática de los temas antes mencionados, es decir el paro, la violencia y el SIDA, se diferencia notablemente del discurso oficial, sea medial o político, que , por la reiteración masiva y la uniformidad del mensaje llega a embotar al receptor frente a ellos. Ortiz de Gondra los trata de políticamente incorrectos, los distorsiona esperpénticamente causando así un efecto catártico, ya que la risa provocada por lo cómico y lo grotesco se trunca a menudo, forzando así al espectador a replantearse su actitud acerca de ellos.

Mane, Thecel, Phares

La hasta ahora última obra de Borja Ortiz de Gondra, galardonada con el Premio Calderón de la Barca en 1997 y publicada en el número 274 de la revista *Primer acto* tiene un título algo críptico. *Mane, Thecel, Phares* es una expresión hebrea cuyo significado, según el *Diccionaro del uso del Español* es "pesado, contado, divido", palabras que "se mencionan para aludir con ellas al fin próximo, fatal y desastroso que se prevé para algo".

La obra trata del círculo vicioso de la violencia causada por la incapacidad del individuo de aguantar y aceptar una diferencia significativa: las diferencias raciales, las opiniones políticas opuestas, la homosexualidad y el conflicto en Euskadi. Esta intransigencia conduce a los personajes al terrorismo, al racismo violento y a la violencia urbana destructora y vandalista.

Simplificando la trama de la obra, su contenido es el siguiente: En un atentado de ETA a un supermercado muere la madre de EL HIJO, miembro y activista de ETA. Para vengarla se organiza otro acto terrorista contra una comisaría. EL HIJO manda a su novia, LA JOVEN NEGRA, a la comisaría para inspeccionar el terreno sirviéndose de una fingida denuncia de agresión racista. En el atentado, que fracasa, muere el PRIMER GEMELO, el ex-novio de LA JOVEN NEGRA, que pasaba casualmente por la comisaría. El autor del atentado, EL HIJO,

20 Op.cit., 67.

muere a manos del SEGUNDO GEMELO, que echa el cadáver a su perro. LA JOVEN NEGRA, detenida por complicidad, es asesinada por el AGENTE durante el interrogatorio. Hasta aquí el argumento, digamos, realista.

Pero aparte de eso hay un segundo nivel de ficción, un nivel simbólico: la tierra de nadie. Es el lugar de encuentro de los muertos y sólo aquí consiguen salir de la dialéctica pervertida con la que se justifica la violencia. En una escena patética LA MADRE, que al principio no quería aceptar la evidencia de haber sido asesinada por su propia gente, por ETA, llega a aceptar que se ha dejado deslumbrar por la dialéctica de la lucha armada:

No he querido ver.
No quise.
Loba entre lobos.
Y de tanto cerrar los ojos
ahora estoy ya ciega.
Ellos no existían
no respiraban.
No eran
una reacción mental.
O simple cansancio.
Pegar y quemar,
quemar y pegar,
hasta ganar.
Pim pam pum.
No era importante.
Ahora lo sé.
(...)
Por la Idea has muerto.
Y has matado.
¿Tan diferentes eran de nosotros?
¿Tan diferentes?
Ésa es la pregunta que ya nunca me responderás.
Porque tu rostro se ha perdido[21].

En esa toma de conciencia en la tierra de nadie, la figura del AFRICANO MILENARIO tiene una importancia primordial. Esta figura simbólica representa por un lado el emigrante africano desarraigado que se encuentra ante la puerta cerrada y blindada de Europa y por otro tiene la función dramática de narrador y oráculo que presagia el final fatal y desastroso al que aboca la intolerancia y la violencia. Se mueve tanto en el nivel realista como en el nivel simbólico, pero sólo es capaz de alumbrar a los muertos. Los vivos se quedan anclados en su ceguera, negándose obstinadamente a percibir las premoniciones que indican las consecuencias funestas de sus actitudes y acciones.

En la presentación del argumento el autor recurre a la narratividad del videoclip o de la publicidad. Es decir, en la concatenación de las escenas que se

21 Borja Ortiz de Gondra, *Mane, Thecel, Phares*, en *Primer Acto* 274 (1998), 103-104.

siguen rápidamente y con cortes bruscos hay grandes paréntesis respecto al tiempo y al argumento. En el paso de una escena a otra los personajes, a excepción del AFRICANO MILENARIO, aparecen cambiadas y faltan escenas que explicarían este desarrollo. Son las que tiene que inventarse el espectador para completar la trama. Refiriéndose a la capacidad del público de manejar esta estética elíptica dijo el autor en una entrevista reciente:

> No sé si estamos preparados para escribirlo pero desde luego el público de menos de treinta años está preparado para recibirlo. Lo único que podemos hacer es contaminarnos de los lenguajes visuales, no tanto en lo estrictamente visual como en su narratividad, la de la publicidad sobre todo. En treinta segundos te cuentan una historia que tú a veces necesitarías veinte minutos para desarrollar. Y todos la entienden. Si quiero dirigirme a esa gente tengo la obligación de escribir así. El espectador va mucho más rápido que nosotros: quiere historias con huecos que rellenar[22].

Otros procedimientos estéticos que se aplican en esta obra son la comicidad verbal y situacional, la distorsión grotesca y la simultaneidad de acciones en el escenario.

Mane, Thecel, Phares es sin duda una obra formalmente complicada y en cuanto al contenido desasosegadora, sobre todo porque el autor no ofrece ninguna propuesta de salida del círculo vicioso de la violencia, una violencia cuyas causas son múltiples y, muchas veces, imposibles de explicar mediante argumentos racionales.

Borja Ortiz de Gondra es un autor teatral que decididamente no vive en una torre de marfil. Es un autor comprometido en una época en la que las ideologías políticas existentes ya no sirven para explicar la sociedad y mucho menos para ofrecer soluciones. Este compromiso se opone a la superficialidad, la tendencia hacia el espectáculo y la relatividad absoluta con las que la sociedad posmoderna trata sus propias llagas. Ortiz de Gondra elige el teatro como medio de expresión, ya que según él

> es el único arte que queda que es absolutamente político. Porque es político que una persona se ponga enfrente de otra para contar una historia. Pienso que se puede intervenir con el teatro, quizás sea muy ingenuo, pero creo e intento comprometerme, porque intento dar voz a la gente que no la tiene para hablar, intento que en el teatro que escribo se oiga a esa gente que los demás intentan callar[23].

Ortiz de Gondra y otros autores de su edad se enfrentan a esta problemática en sus obras. Los resultados literarios de su análisis no son obras realistas en el sentido tradicional de la palabra. Las experiencias sociales son pasadas por diferentes filtros estéticos creando así obras que hacen posible una visión dife-

---

22 Yolanda Pallín, "*Mane, Thecel, Pahares*: Formas contaminadas. Entrevista con Borja Ortiz de Gondra", en *Primer Acto* 274 (1998), 77.

23 Carla Matteini, "¿Qué tienen que decir los jóvenes? Voces para el 2000", en *Primer Acto* 272 (1998), 14.

rente de la realidad, una visión a veces perturbadora, una visión que incita al espectador a poner en tela de juicio la visión acrítica ofrecida a través del discurso de las masmedia, un discurso que simplifica y trivializa la complejidad de fenómenos históricos, políticos y sociales.

A pesar de las dificultades de ver estrenadas sus obras[24], Borja Ortiz de Gondra y sus compañeros siguen escribiendo un teatro renovador y exigente, tanto en lo que se refiere al contenido como a la forma, y desmienten de este modo el tópico con el que les caracterizó María-José Ragué-Arias en 1996.

24 Dice el autor al respecto: "Si escribo teatro es porque necesito escribir ciertas cosas, convencido de que pueden funcionar muy bien en un escenario, lo que no quiero es escribir para ciertas condiciones de producción del teatro. No quiero que mis obras se queden en un cajón, pero no estoy dispuesto a los compromisos. Uno tiene que tomar una postura, por una parte ética y por otra profesional; es decir, si quieres estrenar en el Albéniz y comer del teatro, o bien seguir tu propia línea. Creo que en eso somos bastante realistas, ni uno de nosotros come de sus obras. Eso nos da la conciencia de que es muy difícil, pero también permite escribir lo que realmente te apetece, y eso es muy importante. No sé de quién es la culpa de que no se nos represente, unos dicen que de los directores, otros que de los actores, o de los productores, pero bueno, entre todos la mataron y ella sola se murió" (Op.cit., 13).

Wilfried Floeck (Universidad de Giessen)

¿Juego posmoderno o compromiso con la realidad extraliteraria? El teatro de José Sanchis Sinisterra

Como es bien sabido, el teatro español de la posguerra era un teatro altamente comprometido con la realidad histórica y actual del país. Los autores tanto de la Generación Realista como de la Generación Simbolista realizaron un teatro crítico y revisionista que cuestionaba la visión oficial de la historia nacional y configuraba sobre los escenarios problemas políticos y sociales de la actualidad franquista. Ciertamente, en los años sesenta y setenta tanto el Nuevo Teatro Español como el Teatro Independiente se distanciaron de la estética realista y del teatro literario de la generación anterior abriéndose a las innovaciones estéticas y teatrales del teatro internacional; pero no por eso renunciaron ni a un compromiso con la actualidad social del país ni a una confrontación con el régimen político reinante. La situación cambió sólo después de la muerte de Franco y durante el periodo de la transición a la democracia. Bajo la impresión del hundimiento del régimen enemigo y los efectos de un creciente desencanto ideológico, junto con la disminución del interés por los problemas políticos, el teatro cambió de rumbo. Desde finales de los años setenta se desarrolló una poética de lo cotidiano, lo privado y lo subjetivo. Al modelado de los grandes problemas sociales del país, el teatro de los ochenta prefirió la configuración de los pequeños conflictos existenciales o cotidianos de protagonistas teatrales con los cuales el espectador medio podía identificarse fácilmente. Sin embargo, el desencanto político e ideológico no condujo a los dramaturgos ni a la frustración ni a la desesperación sino más bien a la revalorización de una comicidad teatral capaz de soportar mejor la realidad desilusionada de la nueva era democrática. Dramaturgos como José Luis Alonso de Santos, Fermín Cabal y José Sanchis Sinisterra fueron los protagonistas principales de este cambio paradigmático del teatro español contemporáneo.[1]

Además, este desarrollo esbozado debe ponerse en relación con una evolución artística y literaria internacional que suele discutirse bajo la etiqueta de posmodernidad. La caída de las "meta-historias" (Lyotard), el derrumbamiento de los grandes sistemas religiosos e ideológicos, el hundimiento de las utopías políticas y sociales contribuyó decisivamente al desarrollo de un teatro que se retiraba al campo de lo privado y se refería sólo a sus propios problemas estéticos. En el campo del teatro la discusión internacional del concepto de posmodernidad se desarrolló en los años ochenta. Según Alfonso de Toro las cate-

1 Cf. Wilfried Floeck: "El teatro español contemporáneo (1939-1993). Una aproximación panorámica", en *Teatro español contemporáneo*, ed. por Alfonso de Toro y Wilfried Floeck, Kassel: Reichenberger, 1995, pp. 1-46; Wilfried Floeck *Spanisches Gegenwartstheater I. Eine Einführung*, Tübingen: Francke, 1997, sobre todo pp. 33ss.

gorías decisivas de su modelo son su carácter antimimético, autorreferencial, antitextual, multimedial y deconstruccionista.[2] En el teatro español actual estas características se advierten igualmente, pero sólo en parte y raramente de forma radical. Sobre todo las categorías de la antitextualidad y de la autorreferencialidad se observan sólo de manera bastante atenuada. La época del predominio de los directores artísticos ya ha pasado y tanto en Madrid como en Barcelona puede constatarse el auge de un gran número de dramaturgos con una producción teatral espectacular. Al lado de un teatro antiliterario, visual y multimedial se ha desarrollado un teatro de autor en el cual el texto juega un papel primordial sin que, por ello, los otros signos teatrales y las técnicas deconstruccionistas hayan perdido su importancia. Al mismo tiempo, la autorreferencialidad implica sólo en casos muy excepcionales una ruptura total con la realidad extraliteraria y extrateatral. El teatro español actual se caracteriza más bien por la yuxtaposición o la mezcla de un realismo mimético con técnicas antiilusionistas y deconstruccionistas, de textualidad literaria y teatralidad multimedial, de autorreferencialidad y compromiso ideológico.[3] El teatro de José Sanchis Sinisterra puede considerarse como ejemplo particularmente ilustrativo de esta situación. Con Alonso de Santos y Cabal, Sanchis Sinisterra no sólo comparte sus esfuerzos para renovar el teatro de su tiempo, sino también sus orientaciones tanto ideológicas como estéticas. También él se halla marcado por el marxismo y la influencia de Brecht, y también él ha concebido su labor teatral permanentemente como actividad subversiva contra el franquismo y como alternativa al modelo de teatro burgués. También él adquirió sus primeras experiencias teatrales en compañías estudiantiles y en el ámbito del Teatro Independiente y escribe un teatro moderno, actual, que no pierde de vista la relación con el presente ni cuando se consagra al tratamiento de temas históricos.

---

2 Alfonso de Toro: "Hacia un modelo para el teatro postmoderno", en *Semiótica y teatro latinoamericano*, ed. por Fernando de Toro, Buenos Aires: Galerna/IITCTL, 1990, pp. 13-42; "Gli itinerari del teatro attuale: verso la plurimedialità postmoderna dello spettacolo o la fine del teatro mimetico-referenziale?", en *La comunicazione teatrale*, ed. por Massimo Canevacci y Alfonso de Toro, Roma: Seam, 1993, pp. 53-110; "Die Wege des zeitgenössischen Theaters. Zu einem postmodernen Multimedia-Theater oder: das Ende des mimetisch-referentiellen Theaters?", en *Forum Modernes Theater* 10 (1995), pp.135-183.

3 En lo relativo a esta cuestión cfr. Nel Diago: "El autor en el teatro español contemporáneo. La crisis de un modelo", en *Teatro español contemporáneo*, op. cit., pp. 77-95; Ignacio Amestoy: "La literatura dramática española en la encrucijada de la posmodernidad", en *Ínsula* 601/602 (1997), pp. 3-5; Wilfried Floeck: "Escritura dramática y posmodernidad. El teatro español entre neorrealismo y vanguardia", ibid., pp. 12-14; Carles Battle i Jordà: "La nueva dramaturgia catalana: de la perplejidad a la diversidad", en *Estreno* XXIV, 2 (1998), pp. 39-49; Wilfried Floeck: "Teatro y posmodernidad en España", en *Entre actos: diálogos sobre teatro español contemporáneo*, Penn State University: Estreno, 1999, pp. 157-164.

Sin embargo, hay un punto en el que Sanchis Sinisterra se aparta claramente del resto de los dramaturgos de su generación. Su originalidad radica en la reflexión permanente sobre la esencia del teatro, sus bases teóricas y sus diferentes manifestaciones históricas. La base del procedimiento de Sanchis Sinisterra es el convencimiento de que el contenido, el mensaje de una obra de arte, radica en su forma, y de que una renovación del teatro exige por ello de modo inapelable innovaciones y experimentos estéticos.[4]

Sanchis Sinisterra lamenta el déficit teórico del teatro antifranquista y ve en él una causa importante de la crisis teatral posterior a 1975.[5] Su propia actividad teatral se halla también al servicio de la superación de este déficit. El resultado de sus reflexiones teóricas es la búsqueda incansable de nuevos modos de expresión. Su teatro es un teatro experimental radical, en el que los experimentos inciden en la labor textual, pero sin olvidar por ello las posibilidades de su puesta en escena. El carácter experimental del teatro de Sanchis Sinisterra ha impedido hasta la actualidad su acceso a los escenarios comerciales. Tal situación no ha cambiado ni a raíz del éxito de público de *¡Ay, Carmela!*. El autor reconoce explícitamente su concepción de un "teatro minoritario", si bien tampoco quisiera que éste fuera confundido con un "teatro elitista".[6] Para Sanchis Sinisterra el teatro se convierte en objeto de reflexión casi obsesivo. Por otro lado, esto no le impide concebir un teatro ligado estrechamente a la realidad de su tiempo. Como Alonso de Santos y Cabal también Sanchis Sinisterra sufre desde los años ochenta del hundimiento de sistemas de referencia globales, sin por ello renunciar a sus propios orígenes ideológicos ni traicionar sus simpatías por las utopías de izquierdas. La confrontación crítica con las tendencias relativistas de la posmodernidad ha caracterizado su teatro hasta la actualidad. También bajo esta perspectiva, Sanchis Sinisterra es un autor representativo del teatro español actual.

Sus primeras obras se encuadran bajo el signo del realismo crítico de los años sesenta, así como del teatro épico de Brecht, que era para el joven autor el símbolo de un teatro popular y emancipatorio. La influencia de Brecht no la negará el autor tampoco después. Pero no compartió durante mucho tiempo el

---

4 Véase la opinión del autor formulada en uno de los manifiestos de la compañía teatral por él fundada bajo el significativo nombre de *Teatro Fronterizo*: "Para crear una verdadera alternativa a este 'teatro burgués', no basta con llevarlo ante los públicos populares, ni tampoco con modificar el contenido ideológico de las obras representadas. La ideología se infiltra y se mantiene en los códigos mismos de la representación, en los lenguajes y convencionalismos estéticos que, desde el texto hasta la organización espacial, configuran la producción y la percepción del espectáculo. El contenido está en la forma. Sólo desde una transformación de la teatralidad misma puede el teatro incidir en las transformaciones que engendra el dinamismo histórico." ("El Teatro Fronterizo. Planteamientos", en *Primer Acto* 186 (1980), p. 96).

5 Véase su entrevista con José Monleón, "Un teatro para la duda", en *Primer Acto* 240 (1991), pp. 132-47, particularmente p. 136.

6 Ibid., p. 146.

espíritu misionario ni el aplomo ideológico de Brecht y –sobre todo– de los brechtianos. Para él, el teatro supone más una búsqueda que la proclamación de la verdad. Piezas como *Algo así como Hamlet*, de 1970, anuncian ya en una fase temprana el rechazo de una convicción ideológica y una tendencia hacia la duda y hacia la búsqueda. La confrontación con textos de Kafka acentúa la tendencia hacia la configuración de lo inexplicable, lo misterioso y lo irracional. Pero es en Beckett donde Sanchis Sinisterra terminó por hallar la encarnación de un modelo dramático en el que en el centro de la definición de lo teatral por un lado se encuentran lo misterioso y lo enigmático y, por otro, la innovación y la búsqueda estético-formal radicales. Paulatinamente, tomó conciencia de la profundidad ontológica y del potencial de innovación estética de un teatro cuya fuerza radicaba principalmente en la limitación minimalista y en la concentración. En los años ochenta, Beckett se fue convirtiendo cada vez más en el nuevo modelo del autor.

El estreno el 29 de octubre de 1980 de la pieza *Ñaque o de piojos y actores*, que en los años siguientes se revelará como uno de los éxitos nacionales e internacionales más sólidos del autor, muestra –junto a la influencia de Beckett– otras características que van a definir la dramaturgia de Sanchis Sinisterra en los años ochenta y noventa: la confrontación crítica con el carácter y la situación del actor, con la relación entre el actor y el espectador y con los géneros dramáticos cortos y marginados en el curso de la historia del teatro, así como con la puesta en escena del teatro en el teatro y la reflexión sobre el fenómeno teatral en sí mismo. Lo realmente interesante de la pieza radica en los intermedios metateatrales, en las continuas "salidas de su papel" de los dos comediantes-protagonistas de la obra, en las que éstos razonan sobre su situación como actores y sobre su relación con el público. *Ñaque* es una obra al mismo tiempo cómica y seria, sutil y ruda sobre la fragilidad existencial del comediante y sobre la relación entre espectáculo escénico y espectador.

A partir de esta obra la reflexión metateatral domina la actividad teatral del autor. En ella obviamente pasa a un primer plano la problemática de la estética teatral en detrimento de los aspectos ontológicos del teatro del absurdo. Pero por eso mismo, las futuras piezas de Sinisterra tampoco degeneran en un juego estético posmoderno. Incluso la reflexión metateatral permanece siempre anclada en una realidad política y social considerada como insuficiente, contra la que los dos comediantes se dirigen con sus obsesiones y sus sueños utópicos. Esto se muestra claramente en *¡Ay, Carmela!*, la pieza más conocida y exitosa del autor, estrenada en 1987 bajo la dirección de José Luis Gómez. Aunque Sanchis destaca en un comentario sobre la pieza que no es un drama sobre la guerra civil, sino "una obra sobre el teatro bajo la guerra civil"[7] y que no se trata de un drama político sobre la historia reciente de su país, sino que a la guerra se le otorga un valor simbólico y que la acción habría podido situarse en

7 Cit. en la edición de la obra teatral a cargo de Manuel Aznar, Madrid: Cátedra 1991, p. 61.

cualquier otro tiempo y lugar, la relación de la acción dramática con la realidad concreta de la Guerra Civil es obvia. Sin embargo, conforme a la convicción del autor de que en una obra de ficción la configuración artística y estética debe predominar sobre aspectos ideológicos y didácticos o –mejor dicho– de que estos últimos sólo deben resultar de la forma de la obra de arte, en *¡Ay, Carmela!* el trasfondo histórico y político sólo se muestra por detrás y a través de un juego metateatral bastante complejo y de una configuración espacio-temporal muy complicada, que le confieren a la obra un aspecto altamente moderno e innovador. Para Sanchis Sinisterra el teatro no es nunca un mero reflejo, sino la modelación artística de la realidad extraliteraria.

Sanchis Sinisterra escribe la obra con motivo del 50 aniversario del levantamiento franquista el 18 de julio de 1936. Según sus propias declaraciones, con ella quería sacudir la conciencia colectiva de los españoles, provocar una sensación de malestar frente al olvido de los años de la Guerra Civil, tal y como venía ocurriendo en la España socialista. Por ello hace también que Carmela cuente su encuentro en el "otro mundo" con una comunista catalana y una anarquista, con las que quiere fundar un club contra el olvido: "Sí: para contarnos todo lo que pasó, y por qué, y quién hizo esto, y qué dijo aquél... [...] Sí, guardarlo... Porque los vivos, en cuanto tenéis la panza llena y os ponéis corbata, lo olvidáis todo."[8] "En el contexto político de la transición de la dictadura franquista a la democracia," escribe Manuel Aznar, "en el que el recuerdo de una biografía ya era interpretado como ruptura maliciosa del consenso constitucional general, *¡Ay, Carmela!* apela a la capacidad de recuerdo del espectador, porque la intención del dramaturgo es transformar el teatro en un escenario de la memoria."[9]

Más evidente y concreta se presenta la estrecha conexión entre realidad política y ficcional en la pieza *El cerco de Leningrado*, estrenada en 1994. La obra reconstruye la realidad del discurso tanto ideológico como retórico del marxismo-comunismo de los años cincuenta para deconstruirlo al mismo tiempo. Sin embargo, las técnicas intertextuales y metateatrales de esta pieza son mucho más que un puro juego deconstruccionista con una realidad estética e ideológica pasada. Por un lado, la obra es un homenaje al mundo del teatro, a cuyo hechizo han sucumbido las dos grotescas protagonistas hasta tal punto que, por momentos, ya no son capaces de distinguir entre la vida y la ficción. Por otro lado, es una parodia deliciosa del comunismo militante de los años cincuenta y sesenta, en la que por medio de una comicidad y de una (auto)ironía grotescas se practica la desmitificación y se caricaturiza la jerga oficial del partido. Pero al mismo tiempo, supone una confrontación crítica con la realidad individual y social de la actualidad de los años ochenta y noventa. Es una sátira mordaz del

---

8 Ibid., p. 261.

9 Manuel Aznar Soler: "*Grenztheater* als Metatheater. José Sanchis Sinisterras *Teatro Fronterizo*: von *Ñaque* bis ¡Ay, Carmela!", en *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert*, ed. por Wilfried Floeck, Tübingen: Francke, 1990, p. 254.

oportunismo de los que en los años de la Transición y del primer gobierno socialista se cambian de camisa, tirando por la borda sus antiguas convicciones y utopías e instalándose cómodamente en las turbias aguas del felipismo. Sin embargo, la obra no es sólo una crítica del oportunismo político, representa a la vez una rebeldía contra el relativismo ideológico radical de la posmodernidad. Porque el teatro –sobre cuyo escenario se desarrolla la acción dramática–, amenazado en su existencia por la carcoma y la maza demoledora, es el símbolo del hundimiento de las utopías, y la grotesca resistencia de las dos protagonistas es el símbolo no sólo de una rebeldía contra la realidad insatisfactoria, sino también del aferramiento a la creencia en un futuro más humano.

José Sanchis Sinisterra pertenece al grupo de representantes de esa generación desilusionada que, en los años de la Transición y del socialismo democrático, perdieron sus ilusiones políticas y la fe en las grandes visiones y soluciones ideológicas globales. Pero, a pesar de eso, no comparte ni el nihilismo, ni el relativismo, ni el cinismo de muchos de sus contemporáneos, a los que él mismo considera como representantes típicos de la posmodernidad. En el programa de mano de *El cerco de Leningrado* confiesa que empezó la pieza a comienzos de 1989, pero que –tras la caída del muro de Berlín– la dejó arrinconada, "quizás abrumado y perplejo por el nuevo desorden mundial". Además, el teatro político parecía haberse quedado definitivamente obsoleto, como le explicó un "compañero que fue de mis años universitarios", que "militaba ahora (1989) en las filas de la posmodernidad y ostentaba una ironía bobalicona en que algunos pretenden remedar al cinismo". Pero algunos años después volvió a ocuparse del texto, considerando que "acaso interese a algunos calentarse al rescoldo de una utopía inagotable, ahora que todo parece anegarse 'en las heladas aguas del cálculo egoísta...'".[10]

También las tres piezas sobre el descubrimiento y la conquista de América, publicadas en 1992 bajo el título *Trilogía americana*, muestran todos los rasgos característicos de la producción dramática del autor. Además de ello aportan algunos aspectos nuevos como la configuración de una realidad histórica y la problemática de su reconstrucción o el fenómeno de la interculturalidad y la experiencia del "mestizaje". El fracaso del encuentro de dos culturas distintas y de la posible síntesis de lo propio y lo ajeno es sobre todo el tema central de la pieza *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro*. Para Sanchis este tema no es únicamente un problema del pasado sino vigente en la actualidad. Por lo tanto, la intención revisionista de la obra no se refiere sólo al tiempo de la Conquista, sino que su crítica se dirige igualmente contra el presente.

De manera mucho más radical que en las obras precedentes, en *Naufragios de Álvar Núñez* el autor le transmite al receptor la intención del texto no sólo de manera explícita en el diálogo o a través de la caracterización de las figuras, sino en todos los niveles de la estructura dramática, bastante compleja. En este

10 Cit. en la edición de la obra teatral, Madrid: Fundamentos, 1996, p. 5s.

texto es donde más consecuentemente el autor ha llevado a la práctica el concepto de Beckett de que la forma es contenido y el contenido forma. La pieza es sin duda alguna la más complicada y experimental entre los dramas de la trilogía. Apoyándose en procedimientos de la novela moderna, descompone de manera radical la estructura del modelo dramático mimético-realista tradicional, sobre todo su experiencia espacio-temporal. El resultado es una obra en la que apenas pueden ya separarse la ficción de la realidad, la historia del presente, Latinoamérica de Europa. Al tema del fracaso le corresponde una "estructura del fracaso"[11] de carácter estético, lo que se logra mediante la sustitución del concepto espacio-temporal tradicional por una estructura fluida, ambivalente, sin límites y discontinua, en la que ya no tienen validez las leyes físicas de Newton, sino más bien las de la moderna física cuántica. Ese amalgamiento de horizontes entre el ayer y el hoy, el allí y el aquí obviamente no es sólo un pasatiempo estético virtuoso, sino –como con razón subraya Virtudes Serrano– "el soporte de la construcción dramatúrgica e ideológica" de la pieza.[12] Para el espectador actual, la confrontación con el pasado se convierte al mismo tiempo en un enfrentamiento con el presente. Los marginados sociales del siglo XVI se transforman a la vez en los representantes de los grupos marginados de la actualidad, en inmigrantes magrebíes (o mexicanos), en prostitutas urbanas o en habitantes de los suburbios. Álvar Núñez, en su calidad de personaje escindido entre dos culturas, se convierte a la vez en encarnación y símbolo de los desarraigados de nuestras modernas sociedades multiculturales, en las que muchos han perdido su identidad cultural, religiosa, intelectual y existencial.

En lo relativo a su función, el drama histórico de Sanchis Sinisterra sigue el modelo de Buero Vallejo: deconstrucción y reconstrucción de la historia, de las figuras heroicas de la historia oficial; simpatía por los oprimidos, los marginados y los que han perdido sus raíces culturales, bajo los que se clasifican tanto a los habitantes de las zonas de chabolas de las grandes metrópolis latinoamericanas como a los indios y mestizos del siglo XVI. Pero desde el punto de vista estético –tanto por la compleja yuxtaposición de los diferentes niveles de la realidad como por la supresión de estructuras reales de espacio y de tiempo– la obra se diferencia considerablemente del modelo del drama histórico de los años sesenta.

El breve análisis de algunas obras teatrales de Sanchis Sinisterra demuestra que el autor ha adoptado las técnicas más importantes del posmodernismo literario, sin que por eso su teatro se haya transformado en un juego estético y autorreferencial. Para él –como para la mayoría de los dramaturgos españoles

11 Virtudes Serrano en su edición de la trilogía, Madrid: Cátedra, 1996, p.17. Cfr. igualmente Wilfried Floeck: "Historia, posmodernidad e interculturalidad en la *Trilogía americana* de José Sanchis Sinisterra", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 24 (1999) (en prensa).

12 Ibid.

de los últimos años– es, al mismo tiempo y en primer lugar, un modelado crítico y conflictivo de los problemas que le conciernen al hombre no sólo como individuo, sino también como ser político y social. A pesar de la pérdida general de la fe en las grandes visiones coherentes y las utopías futuras, el teatro de Sanchis Sinisterra no se resigna ni a aceptar la realidad mezquina y la injusticia general del mundo ni a renunciar a una crítica de esta situación y a la fe en la posibilidad de un cambio hacia un futuro mejor. Ciertamente, no concibe un teatro con una intención didáctica o misionaria predicando verdades apodícticas o absolutas. Sanchis Sinisterra escribe un teatro que está siempre a la búsqueda de la verdad y que conduce al espectador a la reflexión crítica, tal y como él mismo lo ha formulado en una reciente entrevista de *El País*:

> Lo que hay que hacer es cavar galerías subterráneas, como los topos, y promover un teatro catacúmbico, donde se vayan formando islas de reflexión y de crítica. Y, sobre todo, de participación. Por eso yo intento hacer un teatro en el que el espectador tenga que crear, tenga que completar. El mío es un teatro de sugerencias, de insinuaciones.[13]

13 *El País*, 16-08-1998, domingo, p. 7.

Klaus Pörtl (Mainz/Germersheim)

El teatro posfranquista de Antonio Martínez Ballesteros: ¿un cambio de postura y temática?*

Antonio Martínez Ballesteros surgió del *Nuevo Teatro Español*, cuyos autores expresaron su desazón por la situación penosa en su propio país en un teatro de protesta desde mediados de los años sesenta. Si tenemos en cuenta el teatro de protesta y crítico del sistema político que escribió Antonio Martínez Ballesteros, podemos observar que, durante la época de Franco, su obra ilumina la situación de todo el grupo. He aquí sus características: pocas publicaciones, y parte de estas pocas, en traducciones extranjeras; representaciones ocasionales, al margen del programa teatral oficial, y una multitud de manuscritos dramáticos sin publicar.

Podemos afirmar lo siguiente: en las obras que escribió durante la dictadura franquista, Martínez Ballesteros utiliza conscientemente determinados medios de expresión dramática simplificados con la intención de que especialmente el espectador carente de formación pueda reconocer fácilmente su simbolismo, descifrarlo y reaccionar con la protesta. Aquí radica la provocación que el autor de protesta desea del público.[1]

En lo siguiente queremos analizar y comentar las obras de Martínez Ballesteros que se publicaron tras la muerte de Franco y que en parte también fueron representadas en teatros comerciales. Comprobaremos que por un lado el autor se mantuvo fiel a su tarea como crítico de la sociedad, aunque con algunos cambios; por el otro se nota un giro claro a la comedia ligera que no implica una pérdida de la capacidad dramática del autor. Además hay que tener en cuenta que entre las obras publicadas tras la muerte de Franco hay algunas que el autor mantuvo guardadas durante largo tiempo como manuscrito, por lo que las fechas de creación son de importancia para una clasificación cronológica correcta.

En *Volverán banderas victoriosas* (1977 como manuscrito, 1990 publicada) Martínez Ballesteros escogió para el título significativamente un verso del himno de la Falange *Cara al sol*. Debe de ser de buen tono que también hoy en día los autores contemporáneos españoles escriban alguna obra en la que se asume el pasado histórico. Martínez Ballesteros situó su documentación sobre la guerra civil en un conflicto generacional familiar en la que se encuentran involucrados abuelos, hijos y sobrina. El marco temporal coincide con las prime-

---

* Agradezco la traducción a Gabriel González y Araceli Marín Presno.

1 Véase una relación de la producción de Martínez Ballesteros als final del artículo. Las citas proceden de las obras mencionadas en esta relación. Para una consulta más amplia sobre el autor, véase Klaus Pörtl: "La obra dramática de Antonio Martínez Ballesteros", en *Estudios de Literatura Española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*. Madrid: C.S.I.C. 1998, pp. 682-695.

ras elecciones democráticas tras la muerte de Franco, es decir con el día 16-6-77[2], en la que dos de los cuatro cuadros son una retrospectiva al año 1939, nada más finalizar la guerra civil.

Aunque *Volverán banderas victoriosas* como *obra-documento* no sea comparable, en su dimensión trágica, con *El tragaluz* de A. Buero Vallejo, en su documentación ficticia, Martínez Ballesteros revela sútilmente las contradicciones ideológicas latentes y existentes en la sociedad española tras la dictadura franquista ante unos sentimientos de culpabilidad aún no asumidos de la generación que vivió la guerra civil. Que la juventud no quiera saber nada del pasado histórico español y no quiera asumir la responsabilidad por ello, es una característica de la generación jóven de la década de los setenta en España, que Martínez Ballesteros supo captar de forma realista.

Con *Pisito clandestino* (estreno en 1990), *Vivir como perros* y *El marido breve* (estas dos obras se escribieron por el año 1990) Martínez Ballesteros presenta un «teatro de la inocencia», que ya se vió en parte –por la temática y los personajes– en 1976 en *El juego de la medalla* o anteriormente en *Farsas contemporáneas* (1969) y *Retablo en tiempo presente* (1970).

En *El juego de la medalla* el paralelismo esquemático entre dos parejas (Juan-Juana, Pedro-Lola) caracterizadas los unos como fracasados explotados y los otros como oportunistas de mente estrecha, recuerda tanto a *Los esclavos* como a *Los opositores* de las *Farsas contemporáneas*. También el mensaje básico lo expresó Martínez Ballesteros anteriormente: los trabajadores explotados quieren un aumento de sueldo; si siguen aceptando el pluriempleo y no se organizan, vivirán bajo el nivel mínimo de existencia y pararán, al igual que el sublevado Juan, en la cárcel y serán ejecutados finalmente si se hacen sospechosos. Pedro en cambio, compañero de Juan de antaño, es un aguacil servicial del sistema depués de haber ganado las oposiciones, y es fusilado por los enemigos del sistema. Se le festeja como héroe al recibir la medalla del valor que, amargado, tira desde el féretro: muy tarde se da cuenta de su *ingenuidad* por servir al sistema; la sublevación de Juan muestra igualmente la *ingenuidad*. También se manifiesta aquí, como en *Farsas contemporáneas* y *Retablo en tiempo presente,* el simbolismo hiperbólico de los recursos escénicos: cajones sobredimensionales sobre ruedas en una –cito al autor– 'escenografía sintética y funcional'.

El «teatro de la inocencia» de Martínez Ballesteros se acerca al género del teatro bulevard. *Pisito clandestino* es una comedia típica de este género; pisito clandestino, un espacio cerrado, es el nido de amor, un meublé burgués para amoríos extraconyugales. El tono frívolo en los diálogos, las escenas en parte picantes con toques vulgares son características de este tipo de piezas.

---

2 Una errata de imprenta al final del reparto sitúa la acción en los años 1979 y 1939, datos que Angel Berenguer repite por descuido en el prólogo de esta edición que es digno de leer.

Se trata de una historia cotidiana sobre las consecuencias sentimentales, dolorosas y cómicas de un cambio de pareja. El ejecutivo Ramón, casado y padre, alquiló un pisito para su amante Maite. Ahora frecuenta el pisito con su nuevo amor Concha, aunque Maite siga viviendo en él. Encuentros involuntarios, juegos de escondite inevitables de los personajes, que no deben verse, son la causa de la comicidad situacional, a veces trivial, típico de este género, en la que la trama se complica por la presencia de la pareja Pichichi y Loli en el pisito, el primero un familiar y la segunda una amiga de Maite.

Como recurso estilístico para la caracterización de la comicidad específica en Pichichi, Martínez Ballesteros le deja decir constantemente a esta figura nada atractiva físicamente refranes tanto en momentos oportunos como inoportunos, que desde el punto de vista lingüístico es la nota cómica más resaltante en esta obra. El público espera en sus diálogos siempre un refrán para poder reír de nuevo sobre la discrepancia entre esta sabiduría popular acentuada y una situación cotidiana banal.[3] Por otro lado el autor emplea unos vulgarismos acordes al ambiente erótico[4] y no se arredra en utilizar recursos sim-

---

3 Apuntamos todos los refranes que Pichichi y ocasionalmente los demás protagonistas utilizan para señalar la impresión que causa esta acumulación intencionada. Se podría creer, que el autor aprovechó todo el jugo que da un refranero:
- Donde comen tres comen cuatro..., añadiendo más en el plato (22)
- Porque amigo que no te es fiel, cágate en él (23)
- Porque los duelos con pan son menos (24, 73, 75)
- De fuera vendrá quien de tu casa te echará (25)
- La verdad, a todo el mundo; y al amigo, sin disimulo (25)
- Contra el amor es remedio poner mucha tierra en medio (30)
- Amor hace mucho y el dinero, remucho (32)
- Sabe más el loco en su casa que el cuerdo en la ajena (36)
- No es mal acierto darte en el ojo tuerto; que si en en el bueno te diera, ciego te hiciera (36)
- El que mucho duerme legañas cría (43)
- Amigo recobrado, chocolate recalentado (45)
- En casos de honra, no se ahonda, mujer, no se ahonda (49)
- Donde hay un conejo no busques consejo (50)
- A buen caballo, la mejor espuela (64)
- Hasta el mosquito tiene su corazoncito (72)
- A buen hambre no hay pan duro (73)
- A falta de faisán buenos son rábanos con pan (74)
- No hay más cera que la que arde (75)
- Rebanadita de pan no logra al hombre engañar (75)
- Migajas también son pan y buen alimento dan (75)
- El que roba a su jefe de gustito se estremece (91)

4 Enumeramos los vulgarismos sexuales. La página indicada se refiere al lugar donde aparece por primera vez, aunque la palabra aparezca más veces:
putón (14; y más veces) , estropear el filete (24; y más veces) , chuchi (25; y más veces), en pelotas (25), cabrón (26; y más veces), calientapitos (30), zorrona (30), culito alegre (31), coñosuave (32), robapitos (32), coño (38; y más veces), leche (38; y más veces), la

ples de la comicidad situacional como la pérdida y el encuentro de unas bragas de manera comprometedora. El autor domina perfectamente el registro de un discurso dialogístico cómico y eficaz que se ve por ejemplo en la escena cuando Pichichi, todo excitado, llama por teléfono a la ambulancia y se equivoca al dar los datos necesarios debido a las prisas y los nervios.

Pisito clandestino tuvo una acogida positiva en la crítica teatral.[5]

Se puede decir que aquí empezó la vida teatral profesional de Martínez Ballesteros. El autor mismo escribe en el programa de mano del *Teatro Fígaro* (temporada 1989/90): «terminó una época en mi vida de autor» y «mi teatro es ahora distinto». Tras un largo período de silencio el autor del Nuevo Teatro Español, caracterizado por su teatro de protesta, rompe con el pasado para dedicarse más a la comedia ligera y al teatro comercial.

Vivir como perros (escrita en el año 1990), una comedia picaresca, hay que clasificarla también como una pieza del teatro de bulevard. Esta obra trata de unos pobres diablos jóvenes que son poco pícaros para conseguir la fortuna. La comicidad es la clave en esta pieza. La situación grave y sin futuro en la que viven estos jóvenes contrasta con su comportamiento ligero, payasero y simpático. Llama la atención el diálogo pulido interpolado con vulgarismos de connotación sexual de la jerga juvenil.

El marido breve (escrita en el año 1990) es la historia triangular de dos mujeres, Mari Nieves y Milagritos, y un hombre, Gustavo, y sus relaciones entre sí.

Por el diálogo chispeante, un único espacio cerrado (un apartamento de estilo burgués) y la trama poco seria, esta obra es una típica comedia bulevard que mantiene el equilibrio entre comicidad y sentimentalidad. Adelardo Méndez Moya habla en el prólogo de su edición de *Vivir como perros* y *El marido breve* de una «trilogía de la inocencia», incluyendo a *Pisito clandestino*. Las víctimas en estas obras son inocentes y jóvenes que se encuentran «en una situación económica muy próxima a lo penoso, que sufren un cierto grado de marginación» (9).

Matrimonio para tres es una comedia de bulevard calificada como *fantasía humorística*. El estreno tuvo lugar el día 29-5-1991 en el Teatro Fígaro de Madrid y a continuación fue de gira durante tres meses. Se trata de una historia ficticia acerca de la jóven y atractiva viuda Marisa que hace tres años perdió a su esposo Iván en un accidente de avión y que ahora vive con Paco, el mejor amigo de su marido, hecho que no ve con buenos ojos la madre de Marisa, Elvira, por lo que a ésta en sus visiones no sólo le aparece su difunto marido sino también Iván, y que es la responsable de las escenas de celo y confusión, que al

---

pájara despelotá (38; y más veces), hijo de puta (46), joder (47), putear (48), cabroncete (48), encoñao (50; y más veces), coña (51), bragas (61; y más veces), puta (68), la odalisca calentona (70), abrirse de piernas (71).

5 Véase las reseñas en el *ABC*, 1-8-90; *El Independiente*, 19-6-90; o en *Blanco y Negro*, 9-7-90.

final se desvanecen al evidenciarse que se trata de una pesadilla de Elvira. La pieza se caracteriza por una constelación humorística con diálogos cómicos aplastantes, un indicio más de que Martínez Ballesteros supo entender el género del teatro bulevard con el instinto correcto tras *Pisito clandestino.*

Con *Desde la cruz del norte* (1988)[6] Martínez Ballesteros se introduce en el teatro realista de un Lauro Olmo o un Antonio Gala: escenas cortas, problemas cotidianos de la capa social baja, situaciones tristes que carecen de esperanza en la lucha cotidiana por la existencia. En el prólogo de su edición, Benet i Jornet aproxima la pieza a un Chejov (11) y dice acertadamente: «Martínez Ballesteros es un maestro en la plasmación del pequeño detalle cotidiano, trivial, casi inadvertible, y sin embargo tan extremadamente significativo»(10).

Para caracterizar a los *nuevos ricos,* Martínez Ballesteros se sirve de Paco que ya de pobre tenía una cabeza de chorlito y, una vez rico, creció su insensibilidad frente a su prójimo, interesado sólo en su propio bienestar. Su familia es la imagen viva de la codicia inhumana de esta clase de personas como lo son los parvenus nuevos ricos. La muerte de la abuela junto a la tumba de su esposo es un aviso sutil: ella creía poder vivir durante mucho tiempo en la opulencia del dinero de sus hijos, pero se equivocó. Martínez Ballesteros realizó aquí un estudio irónico de caracteres comparables con caracteres del teatro de Molière.

En colaboración con su hijo Fernando Martínez Gil, conocido como autor de libros infantiles,[7] Martínez Ballesteros escribió *La abnegada vocación del señor Pontejos* (1993), una sátira calificada como «paseo teatral» por la penosa situación política en las provincias españolas en la época de la transición y las primeras elecciones democráticas tras la muerte de Franco.[8] En concreto se trata del año 1977 y los autores sitúan el lugar de acción en la ciudad ficticia de Orbajosa, que ya para Benito Pérez Galdós fue el lugar de acción para su novela *Doña Perfecta* (1876) y que fue el símbolo del súmmum del conservadurismo, anticuado y estrecho de miras, al que se hacen alusiones directas.

El correligionario del alcalde Jacinto Pontejos debe asumir la función de ayudante y el puesto de concejal en la cartera de cultura, sin tener conocimientos en esta materia. La incompetencia del político que quiere hacer carrera y de su séquito en el partido de la *Unidad Conservadora Progresista* es el tema de esta sátira. Un ejemplo de este sarcasmo se percibe en las palabras de Pontejos en su cargo como alcalde bajo la dictadura de Franco al decir que la democracia es un síntoma de la corrupción en Occidente. Las indirectas satíricas

---

6 La primera redacción de la obra tuvo el título *Las gafas negras del señor Blanco* (1966).

7 Uno de sus libros más conocidos se titula *El río de los castores <Cuento real, aunque bañado por la más desesperada fantasía>*. Barcelona, Madrid 1982. La obra recibió el Primer Premio Nacional de Literatura Infantil 1979.

8 Miguel Royo de Iranzu dice acertadamente en el prólogo de su edición que esta obra es «un buen ejemplo del teatro de los años de la transición» (5) y califica a Martínez Ballesteros como un «autor regeneracionista» (5), pero no define su significado.

de los autores son una denuncia a la desidia en el servicio público y con los debates políticos de los basureros al principio del segundo acto ofrecen un cuadro costumbrista al estilo del teatro del género chico.

La acción de *La hora del diablo* (1994), una fábula picaresca, también escrita en colaboración con su hijo Fernando Martínez Gil, se desarrolla en la época de los Austrias. Es una comedia de dos autores posmodernos que satirizan deliberadamente con elementos y constelaciones dramáticos la ingeniosidad de las comedias de capa y espada del Siglo de Oro.

La joven Condesa de la Escosura acaba con la vida de tres hombres que la pretenden: el propio marido, ya viejo y ridículo, y dos jóvenes galanes que a pesar de sus disfraces de falsos frailes no consiguen el amor deseado, sino la muerte. La Condesa asimismo es víctima de su propia trampa: como sorpresa final aparece un galán desconocido con cara de rata.

Es una comedia, en parte con diálogos de humor chispeante que demuestra que los autores también saben tratar temas que parecen estar lejos de la actualidad contemporánea.

El despacho del señor Calleja (1994) prácticamente no ofrece ni una temática ni una acción; se puede hablar aquí de una comedia de bulevard ligera que tiene la gracia en el palabreo superficial de los empleados de Calleja durante las horas de trabajo. Las disputas por un jamón que se debería servir en un guateque durante la hora del trabajo, sexo en el lavabo del jefe de la pareja que huye en ropas menores o el empleado que siempre aparece con los pantalones mojados por haberse meado en ellos son otras muestras del caos existente en esta empresa: «¿esto es un manicomio o una oficina?» (70), pregunta con razón un empleado y describe así exactamente la situación empresarial turbulenta. ¿Será muy diferente la situación real de las empresas o de los negociados en España o en otro lugar?

Salir en la foto (1994) es una sátira a la farándula de la política a nivel provincial. La acción también tiene lugar en la ficticia ciudad de Orbajosa[9] y transcurre a mediados de la década de los ochenta, o sea en la actualidad española de una democracia joven, cuestionada por la conducta mezquina de los partidos políticos.

Martínez Ballesteros creó en esta sátira dos caracteres –Ramón, un político socarrón, y su hermana Pura, una mujer muy realista y firme– que en sus diálogos no sólo transmiten humor, sino también cierta compasión, a pesar de tratarse de una parodia, un requisito imprescindible para calificar esta obra como una comedia lograda en todos los sentidos.

Al final queremos echar un vistazo a dos obras que muestran como a Martínez Ballesteros le gusta aprovechar manuscritos antiguos para redactarlos de nuevo y publicarlos en una nueva versión.

---

9 Compárese *La abnegada vocación del Señor Pontejos.*

La nueva versión del manuscrito *A lo alto y a lo bajo* (1974), un cuento de ciencia-ficción para el teatro, recibe el título *Camila, mi amor* (1986). Fue galardonada con el premio teatral Castilla-La Mancha en el año 1985 y fue representada 50 veces en su gira por Castilla-La Mancha en 1987. Esta obra muestra que Martínez Ballesteros no se dedicó exclusivamente al teatro de protesta durante la dictadura franquista.

La acción de la obra tiene lugar en el año 2021, aunque la historia remite a sucesos que ocurrieron treinta años antes, o sea, en el año 1991. En este año Victorino Méndez, y con la ayuda de su médico de cabecera José Cacabelos, dejó congelar a su fervorosamente amada esposa Camila por un espacio de treinta años. El motivo: a causa de una enfermedad Camila se hacía cada día más pequeñita hasta alcanzar una estatura de 5 cm. Un antídoto la hizo crecer exageradamente hasta alcanzar una altura de 2,80 m y un tratamiento posterior rebajó de nuevo su altura hasta 1,70 m. Pero con esta estatura era más alta que su esposo quien sólo mide 1,59 m. Así Victorino hizo que su esposa ingeriese la píldora de encoger. Al alcanzar de nuevo los 5 cm, Victorino la dejó congelar para que no desapareciera por completo de este mundo. Victorino pasó 29 años en el manicomio por haber contado a todo el mundo la historia de su esposa que nadie quería creer hasta que desmintió todo lo dicho. Así pudo salir del manicomio al considerársele cuerdo. Ahora le pide al hijo del difunto médico que saque a Camila del letargo. El experimento resulta, pero Camila, que recobró su altura normal, no quiere saber nada del anciano, a quien tampoco reconoce, sino que se liga al jóven médico, y Victorino, triste, muere de un infarto.

La puesta en escena supone un gran despliegue técnico: proyecciones de diapositivas de las situaciones más cómicas con Camila como gigante, como pulgarcito, como aparición, etc, y efectos luminosos correspondientes. La obra ofrece un diálogo humorístico sencillo y cumple todo lo que se entiende bajo el género *fantasía humorística*. Martínez Ballesteros, tal como me dijo en una entrevista, se dejó inspirar por «el cine americano de los años 40» al igual que en la obra *Matrimonio para tres*.

Los enanos improvisan su comedia, galardonada en 1990 con el premio Antonio Buero Vallejo de la Ciudad de Guadalajara, se redactó originariamente bajo el título *La improvisación* (1970). Tal como lo expresa la denominación del género *juego pirandelliano*, se trata de un teatro dentro del teatro. La plantilla de una empresa ensaya un teatro improvisado con el fin de no hacer sólo una crítica social sino también una crítica de la situación en la propia empresa. Es una obra muy crítica del sistema que por su temática más bien pertenece a la época en la que Martínez Ballesteros escribía obras de protesta, como revela también la fecha de la primera redacción.

Situaciones (1995) o, como reza el subtítulo, *Seis estampas de la vida de hoy para un solo programa*, son seis escenas breves que en su caracter crítico

recuerdan a las piezas en un acto de *Farsas contemporáneas* (1969) o de *Retablo en tiempo presente* (1970).[10]

En las tres primeras escenas se ridiculizan a los personajes y las situaciones absurdas y grotescas que conocemos en nuestras relaciones con la burocracia estatal o empresarial, así como sus estructuras y funcionamiento. Así vemos en *El guaperas* que tener un buen 'enchufe' y mucha caradura favorecen más que eficacia profesional; o como en *Vuelva Vd. mañana* la organización caótica que reina en una oficina convierte a sus clientes en pobres víctimas de esta ineficacia, o que en *Erotic-Stress* una pareja hace el amor en la oficina durante el horario laboral por falta de estímulo sexual en su tiempo libre en casa. Las tres escenas restantes tratan de las relaciones grotescas existentes entre hombre y mujer: en *Pasan por el aro*, los novios no se ponen de acuerdo sobre los gastos que suponen una boda y la vida conyugal; en *La vorágine*, el hombre se casa contra su voluntad porque sucumbe a la verbosidad aplastante de su novia feucha; en *De bureo*, el hijo político resigna ante su suegra, una mujer dominante que se impone en la vida de los jóvenes.

Todas las escenas están dotadas de un humor especial en los diálogos que entretiene a un público que reconoce la burla que hace el autor de las situaciones que nos pueden pasar en nuestra vida cotidiana.

El análisis de las obras de Martínez Ballesteros muestra que la crítica que se escucha desde hace poco, como el autor se queja, es infundada, según la cual Martínez Ballesteros claudicó para entrar en el mundo del teatro profesional. Por un lado hay que decir que un teatro de bulevard tan bien hecho, que en realidad no se espera de un exautor de protesta, es un género legítimo con el que un dramaturgo puede ofrecer obras maestras. Por otro lado hemos visto, aunque bajo premisas sociales y políticas diferentes, que nuestro autor sigue publicando obras críticas, basadas en parte en manuscritos antiguos. En todo caso no es justo calificarlo como un autor consagrado al Nuevo Teatro Español que tras la muerte de Franco ya no tenía nada más que decirle al teatro. Martínez Ballesteros nos presentó hasta hoy en día, y sobre todo en los últimos veinte años, una obra dramática muy variada, y es de esperar que en un futuro se sigan representando sus obras en los teatros españoles.

Resumiendo se puede decir que Martínez Ballesteros cambió de postura tras la muerte de Franco. Amplió el repertorio de temas. Su postura ya no es sólamente de crítica y protesta contra un sistema social y político injusto de antaño, sino que ve el mundo que nos rodea con el humor crítico de un dramaturgo maduro que conoce bien el tinglado de la farándula, o sea, nuestra vida.

---

10 Véase el prólogo de Adelardo Méndez Moya a la edición: Antonio Martínez Ballesteros: *La hora del diablo. Situaciones*. Madrid: Fundamentos 1998, pág. 9.

Las obras publicadas aparecen con sus referencias bibliográficas entre paréntesis; de lo contrario se trata de manuscritos inéditos; se indicarán, asimismo, las fechas de estreno conocidas:

Orestíada 39, 1960; *Los mendigos*, 1961; *El pensamiento circular*, 1962-63; *Un incidente sin importancia*, 1962; *En el país de jauja (= Trilogía contra la opresión)*, 1963; (*The Best of All Possible Worlds*, en Wellwarth: *The New Spanish Drama, An Anthology*, New York 1970); *El héroe (= Trilogía contra la opresión)*, 1964; (*The Heroe*, en Wellwarth 1970); *Relato frívolo de una mujer fría*, 1965; *Las gafas negras del Señor Blanco*, 1966 (ahora en redacción refundida bajo el título: *Desde la cruz del norte*, Toledo 1988); *Los comediantes*, 1967; *Sancho español*, 1967; *El camaleón* (= *Trilogía contra la opresión*), 1967; *La farsa de Salsipuedes*, 1968; *Retablo infantil*, 1968; *El patio de Monipodio*, 1968; *Los peleles*, 1969 (en *Teatro difícil*, Madrid 1971 y *The Straw Men*, en *Modern International Drama* 3, 1969); *Farsas contemporáneas*, 1969: *La opinión* (en *Yorick* 49, 1979), *Los esclavos* (en *Yorick* 39, 1970), *Los opositores* (en *Primer acto* 119, 1979), *El hombre vegetal* (juntamente con las tres obras anteriores en *Colección Teatro*, Madrid 1970); *Retablo en tiempo presente*, 1970; *La colocación* (*The Position*, en *Modern International Drama* 4, 1971); *La distancia* (en *Teatro difícil*, Madrid 1971), *El silencio*, *El soplo* (juntamente con las tres obras anteriores en *Colección Teatro*, Madrid 1972); *Cuatro piezas en un acto/ Vier Einakter: La distancia/ Die Entfremdung. La colocación/ Die Stellung. Los esclavos/ Die Sklaven. El soplo/ Schall und Rauch* (Germersheim 1997); *La improvisación*, 1970 (ahora en versión refundida bajo el título *Los enanos improvisan su comedia*, Guadalajara 1991); *Las bicicletas*, 1971 (en *Teatro difícil*, Madrid 1971); *Los secuestros*, 1971 (en *Fablas* 33, 1972); *El superviviente*, 1971 (en *Primer acto*, 1971); *El orden chino*, 1971; *Los primates*, 1971; *El tranquilizante*, 1972; *Fábulas zoológicas*, 1972 (= 1ª redacción); *Romancero secreto de un casto varón* (en *Col. Cuadernos prácticos*, Madrid 1976. Ahora en forma de verso como manuscrito.); *Las siete flaquezas de un varón ibérico*, 1973; *Los placeres de la egregia dama*, 1973 (en: *Estreno* 1, 3, 1975); *A lo alto y a lo bajo*, 1974 (editado bajo el título *Camila, mi amor*, Castilla-La Mancha 1986); *La boda*, 1975 (ahora en versión refundida, aún inédita, bajo el título *La boda de Juan Palomo*); *Fábulas zoológicas*, 1975 (2ª redacción, en *Col. Cuadernos prácticos*, Madrid 1976); *El juego de la medalla*, 1976; *Sultanísimo por la gracia de Alá*, 1976; *Réquiem por un mamífero nostálgico*, 1977; *La ocultación*, 1977; *Volverán banderas victoriosas*, 1977 (en *Colección La Avispa* 30, Madrid 1990); *La utopía de Albana*, 1979; *Vacío de identidad*, 1980 (ahora en versión refundida como manuscrito bajo el título *Cambios de identidad*); *Fabulilla de la peste*, 1981 (ahora en versión refundida como manuscrito y con

Fernando Martínez Gil como co-autor bajo el título *La hora del diablo*). En los últimos años Antonio Martínez Ballesteros publicó las siguientes obras nuevas: *Pisito clandestino* (en *Colección Sociedad General de Autores de España* 8, Madrid 1992. Estreno en Madrid el 14-VI-1990 en el Teatro Fígaro); *Matrimonio para tres* (en *Colección Sociedad General de Autores de España* 14, Madrid 1993. Estreno en Madrid el 29-V-1991 en el Teatro Fígaro); en colaboración con Fernando Martínez Gil, *La abnegada vocación del señor Pontejos* (en *Colección La Avispa* 35, Madrid 1993*); El despacho del señor Calleja* y *Salir en la foto* (en *Serie espiral/teatro* 171, Madrid 1994. *Salir en la foto* fue de gira por Castilla-La Mancha, estreno en Puertollano el 17-XI-1994). *Vivir como perros* y *El marido breve* (en Serie espiral/teatro 193, Madrid 1997); *La hora del diablo. Situaciones* (en Serie espiral/teatro 202, Madrid 1998).

Cerstin Bauer-Funke (Münster)

Un teatro de denuncia: dos comedias franquistas de Eloy Herrera estrenadas en 1978 y 1979

1. Introducción

Como introducción al presente análisis del 'teatro de denuncia' de Eloy Herrera Santos, sirva un párrafo de una entrevista al autor efectuada por la revista *¿Qué pasa?* con motivo de los estrenos simultáneos de sus comedias *El avispero* y *Que Dios os lo demande* en el año 1979. Dice el dramaturgo:

> [...] voy a tener la satisfacción personal, por partida doble, de seguir defendiendo desde un escenario, unos valores que deben ser indestructibles y que siempre enaltecieron a España y a los españoles. [...] Me molesta que se me tache de autor fascista, porque no lo soy. De derechista y franquista ni me molesta ni se me tacha. Se me clasifica, y bien clasificado porque, además de que lo soy, lo pregono cada vez que puedo. Bien entendido que yo entiendo por ambas acepciones el mantener una línea de respeto a la familia, al prójimo, fe infinita en Dios y en la justicia de los hombres de buena voluntad. Todo eso lo he captado y lo he aprendido durante un Régimen denominado "franquista-derechista" y trataré de inculcarlo y defenderlo mientras me sea posible. Hoy está de moda criticar y vituperar todo lo bueno que creó un HOMBRE intachable, una obra gigantesca que quieren demoler con la expresión despreciativa de "franquismo" y que yo defiendo precisamente por ser la antítesis del destructivo marxismo.[1]

Con estas palabras bien rotundas define el autor, director, jefe de compañía y actor Eloy Herrera (nacido en 1926[2]) su "teatro de denuncia" y su propio programa dramático a los que va dedicado este estudio.[3]

Eloy Herrera, que además quiere ser el "cronista de su tiempo"[4], comienza a estrenar obras dramáticas a principios de los años 70. Sus mayores éxitos de público los alcanza a partir de 1978 con *Un cero a la izquierda* (1978), *Que Dios*

---

1 Eloy Herrera: "¿Qué pasa con Eloy Herrera? Dos estrenos en una semana", entrevista reproducida en Eloy Herrera: *El avispero*, Madrid: Vassallo de Mumbert, 1979, pp. 19-20. Herrera formula ideas semejantes, pero no tan radicales, en sus respuestas a la "Encuesta sobre el teatro madrileño de los años 70", preparada por Phyllis Zatlin Boring y publicada en *Estreno* VI, 1 (1980).

2 Véase Phyllis Zatlin Boring: "Agitprop from the Right: The Theater of Eloy Herrera", en *Estreno* VI, 2 (1980), p. 19.

3 Con la alabanza del régimen tradicional y franquista en *Un cero a la izquierda*, con la alabanza del nacionalcatolicismo en *Que Dios os le demande* y con el "picotazo a la conciencia dormida" –así el subtítulo del drama *El avispero*– se inscriben los dramas de Herrera en el programa "España continente nuestro" de la editorial Vassallo de Mumbert que publica obras de ideología franquista.

4 Eloy Herrera: *Que Dios os lo demande*, Madrid: Vassallo de Mumbert, segunda edición, 1979, p. 20.

os lo demande (1979) y *El avispero* (1979).[5] Phyllis Zatlin Boring, testigo de estos éxitos en 1979, describe las reacciones de los "enthusiastic audiences"[6] y la aclamación por parte del público de la denuncia del cambio político y de la democracia. Eduardo Haro Tecglen, que consagra en 1981 un artículo al "ciclo del teatro franquista", informa asimismo sobre la existencia de grandes colas de espera ante las taquillas, lo que afirma el gran éxito de las representaciones.[7]

A los veinte años de la transición, este "fenómeno sociológico"[8] del teatro de la extrema derecha merece atención en la medida en que es un fenómeno teatral y dramático. Como documento testimonial de la pervivencia del franquismo en la democracia, de la lucha entre marxismo y fascismo, entre modernidad y tradición, entre liberalismo y conservadurismo, los dramas de Herrera ponen al descubierto la prolongación de la lucha entre las dos Españas tras la muerte del dictador. Así pues, también se pueden leer como comentario del difícil proceso político, social y cultural de la dictadura a la democracia por parte de un autor de la derecha.

Los problemas y conflictos planteados por Herrera se sitúan en el contexto de un proceso de liberalización que ya había empezado en la pretransición, es decir, desde los años sesenta con las revueltas estudiantiles del Mayo francés hasta la primera mitad de los años setenta. En su estudio *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Ramón Buckley analiza las repercusiones de los siguientes movimientos de la pretransición en la literatura escrita por autores de la oposición, a saber, el pensamiento marxista de los años 60, el pensamiento anarquista y libertario y el pensamiento feminista así como, desde posiciones marxistas o comunistas, la renovación de la Iglesia por parte de curas marxistas.[9]

Los dramas de Eloy Herrera, *Un cero a la izquierda* y *Que Dios os lo demande*, se ajustan perfectamente a este ámbito temático, pero desde un punto de vista diametralmente opuesto, ya que los movimientos intelectuales citados configuran el blanco de su denuncia.[10] En este trabajo quisiera concentrarme en este

---

5 Un resumen de la crítica teatral después de los estrenos de las tres obras se halla en Manuel Pérez: *El teatro de la transición política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*, Kassel: Edition Reichenberger, 1998, pp. 177-183.

6 Zatlin Boring, 1980, p. 19

7 Véase Eduardo Haro Tecglen: "El ciclo del teatro franquista", en *El País*,14 de marzo de 1981.

8 Ibid.

9 Véase Ramón Buckley: *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1996. Lo mismo afirma José-Carlos Mainer en su artículo "1975-1985: Los poderes del pasado", en Samuel Amell/Salvador García Castañeda (eds.): *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*, Madrid: Editorial Playor, 1988, pp. 11-26.

10 Si bien idéntica en su denuncia de la democracia y estrenada el mismo año en el Teatro Valle-Inclán, el drama *El avispero*, una tragicomedia, sale de esta línea de conflictos generacionales e ideológicos. Sobre las representaciones del drama véase Manuel Pérez: "La

"teatro de denuncia" para analizar sus rasgos temáticos y formales y después situarlo en el contexto del teatro posfranquista. Presentaré primero, sin embargo, muy brevemente los argumentos de las dos piezas.

Un cero a la izquierda fue escrita y estrenada en 1976 en Leganés y, después de una gira por la provincia, el 12 de enero de 1978 en el Teatro Arlequín de Madrid.[11] De los diálogos del primer acto se desprende la historia de una familia de clase media: durante la ausencia del padre, un franquista convencido y actualmente preso en Carabanchel, han cambiado considerablemente los restantes habitantes de la casa: su hija Poli, de 22 años de edad y monja, salió de su Orden religiosa porque se enamoró de un joven "cura secularizado" (p. 47)[12] e intelectual marxista, llamado Ricardo, del que tiene un hijo. Este, además de ser comunista, no cumple con sus votos sacerdotales. La madre, Candelaria, antes ama de casa tradicional, ingresó con su hija y Ricardo en el movimiento comunista "Cristianos por el Marxismo". Además, es portavoz del movimiento feminista dentro de la organización obrera y está a punto de pronunciar un discurso en una manifestación de obreros y feministas para reivindicar la democracia, la justicia social y el fin de las luchas de clase. En este momento aparece el padre, liberado prematuramente de la cárcel. El primer acto termina con la noticia de que la manifestación ha sido perturbada por los "Guerrilleros de Cristo Rey". En el acto segundo, la madre comienza, tras su fracaso político y feminista y forzada por su marido, a distanciarse del movimiento para reincorporarse a su rol tradicional, lo que conduce a su reconciliación con el marido. Sólo la hija no se deja subordinar al régimen patriarcal, así que ella y el joven cura abandonan a su hijo en la casa de los padres para proseguir con su lucha política.

En el mismo ámbito temático se mueve "la comedia original"[13] *Que Dios os lo demande*, estrenada asimismo en el Teatro Arlequín de Madrid en 1979. Los dos hijos de Abraham, quien se convirtió en cura después de la muerte de su mujer, se alejan del camino de la virtud y del hogar familiar denominado "Paraíso" para gozar las libertades de la democracia: Eva se fue a Madrid para disfrutar de la vida y del amor libre con su panda de amigos, mientras que Adán, su hermano, se hizo miembro de un movimiento revolucionario de orientación socialista o marxista. El conflicto generacional e ideológico estalla cuando los dos regresan a la casa de su padre huyendo de sus problemas: Eva está embarazada, pero no sabe quién es el padre ni está casada y quiere que su tía le provoque un aborto. Adán, por su parte, se esconde en casa de su padre porque participó en el atraco

---

escena madrileña en la transición política (1975-1982)", en *Teatro. Revista de Estudios Teatro* 3/4 (1993), p. 29.

11 Sobre el Teatro Arlequín, véase Pérez, 1993, p. 24.

12 Las indicaciones de página en paréntesis se refieren a Eloy Herrera: *Un cero a la izquierda*, Madrid: Vassallo de Mumbert, 1978.

13 Así lo dice el subtítulo de la comedia de Eloy Herrera: *Que Dios os lo demande*, Madrid: Vassallo de Mumbert, segunda edición, 1979. Las indicaciones de página en paréntesis se refieren a esta edición.

de un banco con el objetivo de proporcionar dinero a su grupo revolucionario, y durante el atraco resultó herido. El conflicto da pie a realzar el nacionalcatolicismo y los méritos del padre cura, quien resolverá los problemas de sus hijos.

2. La denuncia

En lo que sigue, quisiera demostrar que la denuncia de la democracia se opera mediante una gran variedad de aspectos: el compromiso político de los jóvenes con la izquierda, el 'cura rojo', la promiscuidad, los niños naturales, el aborto, el consumo de drogas, la delincuencia juvenil y la falta de respeto a los mayores, a la Iglesia y los valores eternos. El análisis comparado de las dos comedias revela cómo éstas se encuentran relacionadas por medio de un juego de oposiciones binarias, contrastes, inversiones, simetrías y paralelismos. Abundan las recurrencias de motivos, situaciones y discusiones que tienen una sola función: exponer la lucha ideológica todavía vigente. Lo mismo puede decirse de la constelación de los personajes, que asimismo refleja la oposición entre las dos ideologías rivalizantes.

El término 'denuncia' que define este teatro puede entenderse en tres acepciones distintas: primero, como compromiso social con la situación actual; segundo, la denuncia como acto de dar aviso de un crimen o delito, y, finalmente, como acto deshonesto de inculpar a personas inocentes con el motivo de desprestigiarlas en la vida y opinión públicas. En las obras aquí analizadas se hallan las tres acepciones del término. Para resaltar cómo funciona este teatro de denuncia permítaseme presentar largas citas sacadas de las dos piezas. Así se puede ver cómo distorsiones de hechos políticos y culturales, visiones simplistas y reduccionistas, una multitud de 'idées reçues' así como una argumentación maniquea basada en imágenes estereotipadas convergen en la denuncia, a veces ridícula y siempre a nivel de calle, dirigida contra personas reales.

Piedra angular de los conflictos planteados y palabra clave de las piezas es el cambio. El cambio trae, según Herrera, la decadencia y degeneración de la sociedad española a nivel político, moral y religioso. El cambio también es el rasgo caracterizador de la construcción dramática, como veremos más adelante.

2.1 La denuncia a nivel político

La denuncia en el campo de la política sigue el esquema expuesto. La primera acepción, la denuncia como compromiso social con la situación actual del país, la encontramos en las descripciones de los efectos del cambio político, es decir, en la violencia, la inseguridad y el caos que reinan en España después de la muerte del dictador. También abundan en los parlamentos de los personajes franquistas los tópicos consabidos de la retórica de Franco (la conspiración comunista, la España Eterna, la condenación de Europa, etc.). Por ello, siempre se mezclan en las obras las diatribas contra la democracia con los elogios de Franco como la persona que dio a los españoles "pan, justicia y paz" (*Cero*, p. 108).

El portavoz de la España Eterna es el personaje de Alfonso en *Un cero a la izquierda*. Al regresar Alfonso a su casa, nota enseguida el cambio: la foto de Franco así como la bandera y el escudo nacionales en su mesa han desaparecido. Comprende luego que todos los pilares del estado franquista se han quebrantado: su familia parece destruida, puesto que está dividida entre franquistas y comunistas, su hija, además, ya no es monja sino que tiene un hijo natural con un 'cura rojo'. Además, cuando Alfonso busca un trabajo, sus amigos no quieren ayudarle porque el franquista de toda la vida resulta ser un hombre estigmatizado:

> Alfonso:[...] Lo que quiero es que influyas en alguna parte para que se me dé trabajo. De momento, en lo que sea; en mi situación no puedo andarme con remilgos.
> Juan: Lo intentaré, Alfonso, pero no quiero engañarte; no creo que vaya a ser fácil... ¡Con tu historial político...!
> Alfonso: ¿Mi historial? ¡ Hombre..., yo creo que será un aval! Tú sabes que siempre he sido franquista y lo sigo siendo.
> Juan: ¡Por eso, precisamente! (*Cero*, p. 69)

Si recordamos, sin embargo, las palabras de Herrera con las que iniciábamos la exposición de este trabajo, queda claro que ser tachado de franquista no es una vergüenza, sino más bien una honra. Por ello, el acto simbólico de Alfonso consistirá en reponer los signos del franquismo –la foto, la bandera y el escudo nacionales– en su sitio. Alfonso explica que estos símbolos representan para él "la fe en la Patria, que no puede desvirtuarse por un capricho, y el recuerdo de un militar excepcional que supo devolvernos la fe en una Patria que ya habíamos perdido." (*Cero*, p. 98)

Otro representante de la vieja generación franquista es el cura Abraham en *Que Dios os lo demande*, aunque no es tan militante como Alfonso. Critica, muy en armonía con su cuñada Elena, el cambio en España. Primero, lamentan la falta de seguridad y la violencia en la calle:

> Abraham: [...] ¿Qué dice el periódico, Elena?
> Elena: Según el gobierno, que vivimos en la Gloria. Según las noticias, que estamos en las calderas de Pedro Botero. Asesinatos, violaciones, atracos... [...] Y yo creo que los únicos que se parten de risa son los ladrones, porque ni hay autoridad, ni hay respeto, ni hay vergüenza. [...]
> Abraham: Hablaremos del Gobierno...
> Elena: Eso es humor negro, Abraham. (*Dios*, pp. 53-54)

Y luego se quejan del cambio que se hace obvio en "los Ayuntamientos [que están] cambiando los nombres de las calles y quitando las placas y los monumentos de Franco...!", narración que su cuñada comenta con la frase: "Pues como tengan que quitar todo lo que puso Franco, no van a quedar en España nada más que "La Pasionaria" y "Santiago Carrillo"." (*Dios*, pp. 73-74)

Esta cita muestra que las dos últimas acepciones del término denuncia, es decir, la denuncia como acto deshonesto de inculpar a personas inocentes con el

motivo de desprestigiarlas por medio de calumnias y ofensas, y la denuncia como aviso de un crimen también se hallan en los parlamentos de los personajes franquistas. Éstos presentan los efectos de la democracia como crímenes cometidos por los políticos contra el pueblo español.

En las discusiones con su hija Poli, su verdadera antagonista ideológica, Alfonso habla con desprecio de los políticos e intelectuales que favorecen la transición a la democracia. Se entrelazan aquí el compromiso social y el insulto directo contra los promotores del proceso democrático: se hace responsable al gobierno de la destrucción de la familia tradicional. Fiel a su lucha contra el marxismo, el dramaturgo intenta desenmascararlos como oportunistas –dice su personaje: "los políticos siempre están al sol que más caliente" (*Cero*, p. 93)– y descubrirlos como 'chaqueteros' y traidores de su convicción política. De tal manera se alude al neoliberal Ricardo de la Cierva (*Cero*, p. 70) en su calidad de biógrafo de Franco, y a "Areilza [que] ha recorrido toda la escala política y todavía no sabemos donde va a terminar" (*Cero*, p. 92). A Laín Entralgo se le tilda de "pregonero oficial del Régimen de Franco" (*Cero*, p. 108), y de Ruiz-Giménez se dice que es "tan antifranquista desde hace un tiempo" y que "¡le duele el espinazo de hacerle reverencias a Franco!" Y sigue diciendo: "Lo apartaron del Poder y se hizo antifranquista. Si llegan a mantenerlo a perpetuidad, en vez de estar ahora en la izquierda, estaría en el Valle de los Caídos derramando lágrimas de cocodrilo." (*Cero*, pp. 108-109). Por último, Herrera ataca a Gil Robles: éste, "incapaz de gobernar a una Nación, [...] salía[n] corriendo para el extranjero mientras los demás se mataban en la guerra, [...] pero con el mando absoluto de Franco, que no quiso ni verle, [...] se hizo antifranquista, antidonjuanista, antidoncarlista, antifraguista y anti todo lo que venga." (*Cero*, pp. 110-111).

También se hallan varios insultos contra políticos en *Que Dios os lo demande*, como, por ejemplo, una diatriba de Abraham contra Adolfo Suárez, después de haber destacado a Hitler y a Mussolini:

> Lo que no quiero, desde luego, es un Suárez y su camarilla de tiralevitas europeizados, porque quiero que gobiernen mi Patria españoles que sientan y piensen en español; hombres que abran fronteras al progreso y a la cultura, pero que sepan cerrárselas a banderías que sólo buscan su provecho. (*Dios*, p. 112)

La palabra 'chaquetero' aparece a menudo en el teatro franquista durante la transición y sirve para la denuncia abierta y agresiva.[14] Algunas víctimas más de la calumnia y el insulto son políticos e intelectuales de la oposición, como, por ejemplo, Marcelino Camacho del que se dice que "hace mucho tiempo que no ve la fresa si no es con nata y en un restaurante de lujo" (*Cero*, p. 93). Más deta-

14 Véase Haro Tecglen, 1981. Dice a propósito de la palabra chaquetero que "iba a hacer fortuna en el teatro franquista. Chaquetear –palabra aceptada por la Academia para su próximo diccionario– es cambiar de ideas, de partido, de bando: es un término peyorativo que se aplica sobre todo a los oportunistas, a los que buscan su beneficio personal."

lladas son las diatribas contra Madariaga, Sánchez Albornoz y Cela con el motivo de poner al descubierto el oportunismo supuesto de éstos:

> ¿De savia nueva? Supongo que no lo dirás por Salvador de Madariaga, Sánchez Albornoz, Llopis, La Pasionaria, Tarradellas y compañía [...]. Ahí tienes al compañero Llopis, que se nos presenta poniendo un escudo entre él y el comunismo ateo, cuando el compañero Llopis fue uno de los que dio paso al comunismo en España y les ahorró el trabajo de quitar los crucifijos de las escuelas [...]. Madariaga, más ateo que Llopis, se nos presenta con la misma cantinela y hablando pestes del sufragio universal mientras presume de liberal. Se fue de España porque le dio la gana, y lleva cuarenta años presumiendo de un exilio que nadie le impuso. Y ya, en el colmo de la poca vergüenza, se permite el lujo de llamar funesto, déspota y engreído a Franco, mientras él perdía el culo por instalarse en las habitaciones donde Franco dormía.
>
> Y el otro, el Sánchez Albornoz, nos llega en plan de Apóstol salvador gritándonos: ¡paz, que haya paz!, como si en España , en estos treinta y nueve años no hubiésemos hecho los españoles otra cosa que cavar trincheras en las calles y matarnos los unos a los otros. [...] Pero ese gesto hubiese tenido valor en el año treinta y seis; entre trinchera y trinchera de entonces es donde hizo falta Sánchez Albornoz con los brazos en cruz y pidiendo paz. Claro que entonces podían volarle la cabeza de un tiro y no era cosa de perderla habiendo barcos para la Argentina [...]. (*Cero*, pp. 103-104).

Otro tema de la retórica franquista es la oposición a la integración de España en Europa. De ahí el patriotismo extremado con tintes xenófobos: como buen adepto de la ideología fascista, Alfonso se queja de las malas influencias del extranjero:

> Mira: tenemos una Europa comunista en la que, la democracia, se llama popular; una democracia atea, donde nadie vota, donde no existen libertades de ninguna clase y donde se lucha contra el capital individual porque sólo se permite un capitalista, que es el Estado. [...] Y luego, tenemos la otra Europa, donde imperando el catolicismo, se ha hecho de la indecencia un canto de libertad. [...] Podemos homologarnos con la Holanda, donde el primero que da ejemplo de honradez, guardándose millones de comisión, a costa de su pueblo, es el marido de la Reina. También podemos imitar a Francia, dándole cobijo a todos los terroristas del mundo, que debe ser muy rentable. O a inglaterra [sic], donde son incapaces de terminar una guerra entre hermanos y, además, hacen el ridículo en la guerra del bacalao. Claro que, Poli, quizás prefiera que nos homologuemos con la Alemania Federal. Allí se sabe mucho de los derechos humanos;.pero permiten que la mitad de su patria esté en manos de Rusia, ¡y no hay un demócrata que dé un grito de protesta cuando ve que, otros alemanes, caen acribillados ante sus propias narices buscando la Libertad! (*Cero*, p. 114)

Y, respecto a la ONU, Alfonso declara otra vez su aversión a la democracia:

> La democracia puede ser, por ejemplo, la ONU: una organización a la que pertenecen todas las naciones del mundo, pero en la que solamente mandan Rusia y Norteamérica [...]. (*Cero*, pp. 112-113)

La larga conversación entre padre e hija no sólo es una acumulación de calumnias dirigidas a personas de la vida pública, sino también una disputa verbal entre fascismo y democracia, ya que Poli formula todo lo que permite una democracia, a saber, "tener criterio propio" (*Cero*, p. 97), "acepta[r] la disparidad" (*Cero*, p. 103), "la liberación del individuo" (*Cero*, p. 106), "la implantación de una democracia donde todos seamos iguales" (*Cero*, p. 106), "admitir todas las tendencias políticas" (*Cero*, p. 113). También favorece la integración en Europa: quiere "ponernos a la altura de la civilización" (*Cero*, p. 114) y "homologarnos con Europa" (*Cero*, p. 114). Poli aboga también por una Iglesia reformada (*Cero*, p. 100), la libertad de prensa y de expresión, que defiende cuando su padre criti a los periódicos *El País* y, claro está, *Cambio 16* (*Cero*, p. 107).

Además, Poli acusa a los fascistas. Junto a la alusión a los "Guerrilleros de Cristo Rey"[15] se menciona a Blas Piñar (*Cero*, p. 47), el jefe ideológico de este bando de matones, y Poli destaca en el enfrentamiento con su padre el "chovinismo" del "bunker" (p. 113), es decir, este grupo de dinosaurios franquistas que quieren impedir el proceso de democratización en España.

Ya al final del acto primero, la disputa verbal degenera en agresión y violencia física: al preferir Alfonso el "Cara al sol" a "la Internacional" (*Cero*, p. 115), comienza a recrearse el ambiente de la guerra civil. El conflicto estalla en el enfrentamiento entre Alfonso y el cura Ricardo, el cabeza intelectual del movimiento "Cristianos por el marxismo, C.P.M." (p. 36). Alfonso ataca a Ricardo con la amenaza: "¡Y a usted le parto la cara, por sinvergüenza! [...] ¡A usted lo mato! (Le agarra por el cuello, le tira al suelo y empieza a pegarle, obstaculizado por Poli, que intenta sujetarle.)" (*Cero*, p. 74). Tal escena se repite al final de la obra; y de nuevo se evocan aún más patentemente las dos Españas que se enfrentaron en la guerra civil:

> (*Alfonso y Ricardo se acometen. Candelaria se coloca entre ellos y Poli trata de separar a Ricardo.*)
> Ricardo: ¡Fascista!
> Alfonso: ¡ Rojo! (p. 121)

Como era de uso durante el franquismo, la referencia a la guerra civil servía para legitimar al régimen, como lo hace Herrera en esta escena. Después de tal retrato, me parece difícil llamar al protagonista Alfonso un franquista de "unquestionable moral integrity", como lo hace Phyllis Zatlin Boring.[16] Alfonso es más bien un personaje peligroso, un representante intransigente del antiguo orden y de la extrema derecha, aun cuando sea, desde el punto de vista de Herre-

15 Sobre la extrema derecha véase Walther L. Bernecker: "Extrema derecha", en Walther L. Bernecker/Hans-Jürgen Fuchs/Bert Hofmann/Bernhard Schmidt/Michael Scotti-Rosin/ Rafael de la Vega et. al. (eds.): *Spanien-Lexikon. Wirtschaft, Politik, Kultur, Gesellschaft*, München: C.H. Beck, 1990, pp. 178-180.

16 Véase Zatlin Boring, 1980, p. 19.

ra, un personaje ejemplar porque sigue fiel a sus convicciones y no es un 'chaquetero' como los que lo rodean.

2.2 La denuncia a nivel moral

Tal como a nivel político, el conflicto entre distintos conceptos morales es un conflicto generacional. Según Herrera, la vida moderna y europeizada destruye la familia y los valores eternos como, por ejemplo, el amor entre padres e hijos, el respeto de los hijos por los padres y, sobre todo, la honra. La valentía de los viejos se opone a la falta de vergüenza de los jóvenes: se pierde la honra de la familia con las hijas solteras y con niño. También se rompe la unidad de la familia por la disidencia ideológica de los hijos. La conclusión de Eloy Herrera respecto de la moral, sigue siendo la misma: es la democracia la que permite la existencia de todas las perversiones morales, y los culpables siguen siendo los políticos. La "licencia de costumbres"[17] constituye, pues, una de las preocupaciones primordiales de los tradicionalistas.

En el juego de oposiciones e inversiones, no faltan los 'malos' y enemigos de la tradición cuyo número sobrepasa el de los buenos, aunque sean finalmente los vencedores. Los 'malos' son aquellos jóvenes que no cambian su estilo de vida: Poli, comprometida con la política, quiere "romper moldes" (*Cero*, p. 98) y no se deja influir por la ideología de su padre. Además es una mala madre porque no quiere cuidar a su hijo y lo deja en manos de un homosexual, y, para colmo, vive con un cura perjuro sin estar casada. Nos recuerda la imagen franquista de la 'mala mujer roja' de la guerra civil. Luego hay que mencionar a Ricardo, el cura secularizado que busca "la dispensa del celibato" (*Cero*, p. 119) para poder contraer matrimonio con Poli. El personaje simétrico de Ricardo es Adán, el hijo del cura Abraham en *Que Dios os lo demande*. Es otro caído del paraíso paternal franquista que forma parte de un grupo de intelectuales de izquierda que luchan a favor de una revolución social. Su compromiso político con la izquierda lo conduce a olvidarse de sus deberes filiales ya que amenaza a su padre con una pistola.

La misma rebelión contra el mundo de los padres la encontramos en Eva después de su huida del 'paraíso paternal'. La modernidad de Eva se compone de las libertades conquistadas por las mujeres. Sin embargo, se queda embarazada porque la píldora que tomó es, en sus propias palabras, "una mierda" (*Dios*, p. 30). Así explica su modo de vida:

> De las muchas pandas de amigos que hay en Madrid, yo tengo la mía. Nada de novios. Gente joven y moderna con ganas de divertirse; de conocer la vida. Tenemos alquilado un chalet en la sierra... [...] Nos vamos a pasar allí los fines de semana... bailamos, bebemos, ... fumamos (Ademán de fumar grifa.) ... Y lo que pasa; cuando ya estamos trompa ... viene el sorteo. [...] Quiero decirte que se hace un sorteo entre chicos y chicas y, con el que te toque, te tocó. (*Dios*, pp. 41-42)

17 Haro Tecglen, 1981.

Tal descripción de los jóvenes "hippis" de los años sesenta y setenta se repite en obras posteriores como *Bajarse al moro* o *Caballito del diablo*, en las que se trata la vida de los jóvenes a favor del amor libre y las drogas. La rebelión de Eva, "la falta de respeto" (*Dios*, p. 97) que el padre lamenta, también se visualiza mediante su manera provocativa de sentarse en la silla, su afición a los cigarrillos y su desprecio por el noble guardia civil Ramírez quien completa el grupo de los representantes del estado franquista y quien se nos presenta como modelo de virtud, honor y disciplina.

El tema de las malas influencias de Europa es otra recurrencia en las discusiones entre los franquistas convencidos como Abraham, Elena y el Guardia Civil en *Que Dios os lo demande*. Aquí denuncian la degeneración moral de los españoles, que confiesan haber visto películas verdes como "Emanuelle" y "El último tango" (*Dios*, pp. 70-71). Elena lamenta en especial la mala influencia del extranjero en Eva:

> Ramírez: (*Bromeando*) ¿No queremos europeizarnos? El que algo quiere, algo le cuesta.
> Elena: ¿Y no es mucho precio por entrar en el Mercado Común que, para mi gusto, es el menos común de los mercados? Porque, vamos: si todo lo que nos va a enseñar Europa es a poner bombas y a hacer películas verdes... ¡vamos a hacer un negocio completo! [...] ¡El progreso, Ramírez! Que ésta [Eva] es de las que también traspasó los Pirineos sólo para ver películas cochambrosas. Otra que ha oído hablar de libertad y se ha hecho una república para ella sola. (*Dios*, pp. 85-87)

Otro tema de burla y sátira moral es el feminismo. Candelaria, gozando de su libertad y de la ausencia de su marido, quiere ser una mujer moderna, culta, que reivindica la justicia social y la liberación de la mujer. Sin embargo, Herrera la pinta como una caricatura de la mujer comprometida: Candelaria no sabe pronunciar su discurso, ni comprende lo que dice y finalmente confunde a Carlos Marx, en cuyos pensamientos se basa su partido C.P.M., con Juan March. En muchos chistes y juegos de palabras expone su convicción política: se pone su "jersey camacho" (*Cero*, p. 40) y sirve un "cocidito político [...] con garbanzo tierno, con oreja, con carrillo..." (*Cero*, p. 52). Aparte de pronunciar su discurso lleva una pancarta con el eslogan "¡Abajo la tiranía del machismo!" (*Cero*, p. 34), reivindicando la justicia social que al final traiciona.

Claro está que esta trayectoria debe servir de modelo para las mujeres del público en el Teatro Arlequín de aquel entonces. Por eso no es de extrañar que Candelaria no sólo se deje reintegrar por su marido en el mundo del hogar, sino que degenere en simple eco de su esposo.

Así también se denuncia el feminismo como pura fachada, como oportunismo e hipocresía por parte de las mujeres que lo defienden sólo porque está en boga y porque no quieren ser menos modernas que las mujeres del resto de Europa. Sin embargo, el fracaso de este personaje es significativo, porque pone al descubierto los mecanismos represivos del sistema patriarcal: se distancia del movimiento después del atraco de los "Guerrilleros de Cristo Rey", es decir, a causa

de la represión violenta por parte de los enemigos de todo liberalismo. Como buen defensor de la tradición y conocedor de los mecanismos del poder, Alfonso aprueba el ataque como medida correccional: al ver a Candelaria maltratada y al oír que los "Guerrilleros de Cristo Rey" atacaron a los manifestantes, Alfonso exlama: "¡Me alegro!" (*Cero*, p. 74). A partir de este momento, el desarrollo de Candela consiste en un regreso total a su rol tradicional por el cual logra finalmente la reconciliación con Alfonso.

La mujer tradicional, representada por Elena en *Que Dios os lo demande* y luego por Candelaria en *Un cero a la izquierda*, sacrifica sus propias aspiraciones políticas y amorosas en aras de su rol de ama de casa. La opinión sobre la mujer tradicional la resume Alfonso:

> He visto con agrado vuestra asistencia a la iglesia y que fueseis practicantes de la Fe católica, por estimar que en la mujer influye más directamente en cuanto a su formación piadosa, a la valoración del matrimonio y al convencimiento de que la formación de un hogar sólo es rentable si se cree en la familia, ¡que ya es forma de creer en Dios! (*Cero*, p. 97)

Las distintas trayectorias de los personajes femeninos sirven a la vez de propaganda y de denuncia. Se nos presentan dos estereotipos de mujeres y dos soluciones distintas. En el caso de Poli no hay reconciliación con los padres. La mala hija, la disidente de la tradición, y su 'cura rojo' tienen que exiliarse del hogar familiar para continuar su lucha política. La hija reformada para decirlo así, la Eva de *Que Dios os lo demande*, acepta al final no sólo la amistad del noble Guardia Civil que le había declarado su amor y que ella había rechazado en el primer acto, sino también el rol tradicional de la mujer: se retira en la cocina y sirve la comida al padre. Lo mismo ocurre con Adán que se entrega en manos del mismo Guardia Civil. Acepta su pena para salir de la cárcel reformado. Adán y Eva, después de haber experimentado los malos efectos del liberalismo, se dejan convencer por los valores tradicionales y pueden reintegrarse en el Paraíso de su padre.

Tal reconciliación entre padre e hijos le sirve a Herrera para subrayar que la rebelión de los hijos no fue, como éstos creen, provocada por el puritanismo y las represiones del sistema franquista, sino, claro está, por el liberalismo de la democracia. Todo lo contrario, el puritanismo y la represión moral del franquismo se hacen aún más patente en la relación entre Abraham y Elena: los dos, aunque amantes, no se habían rebelado contra sus padres que casaron a Abraham con la hermana de Elena. Durante toda su vida, e incluso después de la muerte de la esposa y hermana, los dos nunca se atrevían a realizar su amor porque temían la opinión de los vecinos. Para no caer en el 'pecado' y para conservar la honra de su casa, Abraham se hizo cura, sublimando así sus deseos carnales por vía de la religión.

En el panorama de la "indecencia" (*Cero*, p. 114) no debe faltar la mención del movimiento gay, otra asunto discutido más abiertamente en la transición. Su

representante es Romeo en *Un cero a la izquierda*. El autor hace de la homosexualidad un objeto de risa y desprecio porque, según él, es otro ejemplo de la 'perversión' que se infiltra en España. Romeo y su amigo, llamado "Julieta", viven como marido y mujer, aunque es Romeo quien desempeña el rol de cocinera y ama de casa.

El uso de varias palabras clave de la transición debían provocar la risa del espectador porque no son utilizadas en su sentido y contexto originales. Son, por ejemplo, las palabras "apertura" y "destape" (*Cero*, p. 54), con las que Romeo expresa su felicidad ante el cambio, ya que significa para él el fin de la represión de sus deseos sexuales. Al relacionar Herrera estas palabras con un personaje que debe personificar la perversión moral y sexual, amplifica su denuncia de los efectos del liberalismo.

2.3 La denuncia a nivel religioso

También a nivel religioso se repite la oposición entre la derecha y la izquierda. A Alfonso, representante destacado del lado político del régimen franquista, corresponde el cura Abraham, defensor del nacionalcatolicismo que garantiza la pureza moral y religiosa.

El tema sobresaliente de *Que Dios os lo demande* es la defensa del buen sacerdote contra las 'hordas rojas', amorales y ateas de la guerra civil, reencarnadas por los "curitas progres". Abraham es también el sacerdote modelo al que se opone el 'cura rojo' Ricardo de *Un cero a la izquierda*. Toda esta obra apoya el nacionalcatolicismo de Franco y rechaza las nuevas tendencias reformistas de la iglesia. Dice Abraham:

> Lo grave es que, la última vez que estuve en la aldea, me dijo el Coadjutor que quería hacer unas reformas para modernizar aquello un poquito... ¡y para qué contarte la que ha formado el curita progre...! [...] Calcúlate mi sorpresa cuando, esta mañana, en la misa, espero que suene el melodium y me largan una serenata con guitarra y bombo cantando: ¡Creo en Dios, albañil y peluquero, comunista y fontanero, zapatero remendón...! ¡De manicomio, Elena! (*Dios*, pp. 71-72)

La conducta de Abraham y los argumentos de Elena subrayan la importancia del celibato, incluso cuando significa para ellos el sacrificio de los propios deseos. Al final de la obra, Elena reconstruye el mundo quebrantado simbólicamente al vestir a Abraham con su sotana (*Dios*, p. 125).

De nuevo son los jóvenes los disidentes del nacionalcatolicismo o los que se rebelan contra él: Poli, como ex-monja marxista, y Ricardo que se opone directamente a la Iglesia oficial porque quiere reformarla. Eva lo hace mediante su 'pecado' y Adán con su grupo político porque profanan el altar en la iglesia de su padre que les sirve de escondite para el dinero robado en el atraco.

En esta campaña dramática en pro del nacionalcatolicismo tampoco falta el insulto lanzado contra un representante liberal de la Iglesia: por ello, se habla con

desprecio de monseñor Tarancón, cardenal liberal, ya que éste apoyaba la transición a la democracia (*Dios*, p. 120).

3. La construcción dramática

En la construcción dramática destaca la estructura binaria –contamos en cada pieza con dos actos– que se corresponde con las dicotomías típicas de estas obras. Cada acto tiene una función específica: el primero muestra el caos en el que se han hundido las familias, mientras que el segundo muestra la victoria de la tradición y la reinstauración del poder patriarcal. De este modo, los dos actos invierten a nivel formal el cambio experimentado por la sociedad española en este período.

Además, la estructura dramática de las dos obras se refleja en la trayectoria de los personajes: después de la caída en el pecado en el primer acto, viene en el segundo o el arrepentimiento y la conversión de los disidentes (Candelaria, Eva, Adán) que conducen a su reinserción en el mundo tradicional, o su expulsión de este mundo en el caso de que se nieguen a la conversión como Poli y Ricardo.

En *Un cero a la izquierda* y *Que Dios os lo demande*, Herrera utiliza y socava a la vez los cimientos de un leitmotiv de la oposición antifranquista: me refiero al motivo del espacio dramático cerrado.[18] Herrera exhibe en el primer acto la casa abierta que deja entrar todos los malos efectos del liberalismo, invasión posibilitada por la ausencia del padre. La apertura de la casa a influencias ajenas o extranjeras favorece la decadencia de todos los valores: Candelaria, por ser comunista y feminista, deja entrar a curas marxistas y a homosexuales que 'destruyen' la moral de su hija Poli, que también se escapa de un recinto cerrado, el monasterio, para dedicarse a la lucha antifranquista. Lo mismo pasa en casa del cura Abraham: su ausencia como padre permite el surgimiento de pensamientos modernos que conducen a la caída de sus hijos. Semejante apertura también tiene lugar durante su ausencia de la iglesia cuando algunos obreros de las Comisiones Obreras la ocupan para manifestarse contra la política del agua del gobierno.

El acto segundo, por el contrario, muestra a los padres cerrando las puertas de su casa y restableciendo el orden y su mando en la familia, poniendo así "un cero a la izquierda" (*Cero*, p. 111). El simbolismo del padre ausente nos remite directamente a Franco: el caudillo ausente no puede proteger su casa –es decir, España– contra las malas influencias de los países allende los Pirineos que se infiltran en España. Al adaptar el dramaturgo este simbolismo a su ideología, reaviva el antagonismo entre la España moderna, abierta en el primer acto, y la España cerrada sobre sí misma en el segundo.

---

18 Acerca de este motivo véanse Francisco Ruiz Ramón: *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid: Cátedra, 1978, pp. 195-214; Hans-Jörg Neuschäfer: *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1975)*, Stuttgart: J.B. Metzler, 1991, pp. 49-64; Heribert Härtinger: *Oppositionstheater in der Diktatur. Spanienkritik im Werk des Dramatikers Antonio Buero Vallejo vor dem Hintergund der franquistischen Zensur*, Wilhelmsfeld: Gottfried Egert Verlag, 1997, pp. 81-83.

4. La fórmula realista

Respecto a la fórmula dramática conviene señalar el realismo extremado de la presentación. No cabe la menor duda que se trata de un teatro de poca calidad literaria y de poca creatividad dramatúrgica,[19] ya que Herrera coge su material directamente de la realidad sin trabajarlo. Por ello, parece bastante reveladora la técnica empleada por el dramaturgo: minimiza la distancia entre vida real y escenario hasta que se confunden realidad y ficción. La mezcla de personas reales de la vida política e intelectual con personajes ficticios, de situaciones reales y situaciones teatrales copiadas según las reales así como la creación de situaciones que aluden a acontecimientos reales, alcanzan un máximo grado de realismo fotográfico, pero siempre adaptado a las exigencias del autor cuya meta es la denuncia.

Situaciones y discusiones estereotipadas calcadas de la retórica de Franco, el maniqueísmo de los personajes y sobre todo –como lo muestran las largas citas sacadas de los dramas– un lenguaje simple, directo y muy populista, a veces hasta vulgar, aseguraban en aquel entonces la fácil comprensión y el gran éxito de este teatro.

5. Conclusión

En general, se puede decir que reina una fuerte nostalgia por el pasado franquista en las dos piezas. Al recordar los postulados y mitos del estado franquista, se hace sentir el deseo de restablecer el antiguo régimen así como el de conservar la unidad política, religiosa y moral de España. Como he destacado, los conflictos generacionales reproducen el enfrentamiento de las dos Españas: el conflicto estalla entre el pasado y el presente, la tradición y la modernidad. Tras el triunfo del lado franquista sobre el escenario, el autor intenta provocar otro cambio, el de retornar al estado anterior a la democracia, utopía ya realizada por los personajes franquistas de sus obras: el niño que queda en manos de los abuelos franquistas en *El cero a la izquierda* y Eva y Adán en *Que Dios os lo demande.*

Surgen con el liberalismo temas antes prohibidos o suprimidos como el feminismo, la liberación sexual, el aborto, los hijos naturales, la homosexualidad y aparecen problemas como la delincuencia y la violencia juveniles, las drogas, etc. La desmitificación de la sexualidad, la reivindicación de la libertad y los derechos de la mujer así como los tabúes rotos por parte de los personajes de Herrera –todos ellos aspectos tratados luego por los autores neorrealistas de los ochenta– son contemplados desde una perspectiva franquista y, por ello, presentados con ironía, sátira y desprecio.

---

19 Véanse Zatlin Boring, 1980, p. 20, que critica la inverosimilitud dramática causada por la simultaneidad de desgracia en una sola familia, y sobre todo la crítica de los críticos teatrales compilada en Pérez, 1998, pp. 177-182.

Para situar el teatro de Eloy Herrera en el panorama teatral del posfranquismo,[20] vuelvo a mi diferenciación de las acepciones del término "denuncia". La primera acepción de denuncia como acto de desprestigiar a ciertas personas me conduce a la definición del teatro de Herrera como un 'teatro de insulto y calumnia', término que me parece aceduado para los ataques agresivos e infames que lleva a cabo. Tal agresividad y ultraje prueban que Herrera ni siquiera cumple con sus propias palabras: remito a la cita introductoria en la que Herrera había afirmado que no es fascista y que guarda el respeto por el prójimo. Esta tendencia del teatro de derecha y los peligros que podía llevar consigo desaparecen después del golpe del 23 de febrero de 1981 y con el triunfo electoral del PSOE en 1982. El "ciclo del teatro franquista",[21] inaugurado por Herrera con las obras aquí comentadas,[22] no fue más que el canto del cisne de la ideología franquista. Y con ello se pierden también las huellas de Eloy Herrera en el panorama teatral. Sin embargo, este teatro propagandístico de la extrema derecha no sólo debe interesarnos como "fenómeno sociológico"[23], sino también como fenómeno teatral, ya que este 'teatro de insulto' parece ser un fenómeno bastante singular en el teatro español, que debería mencionarse con más detalle en las historias del teatro.[24]

La segunda acepción del término 'denuncia' como aviso de un crimen también aparece en las dos piezas, donde los acusados siempre son los políticos liberales porque no frenan el proceso de liberalización.

---

20 Los siguientes trabajos ofrecen visiones de conjunto del teatro de la transición: Frank P. Casa: "Theater after Franco: The first reaction", en *Hispanófila*, 66 (1979), pp. 109-122; Luciano García Lorenzo: "El teatro español después de Franco (1976-1980)", en Luciano García Lorenzo (ed.): *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1981, pp. 437-449; Luciano García Lorenzo/ María F. Vilches de Frutos: "Transición y renovación en el teatro español (1976-1984)", en *Insula* 456-457 (1984), pp. 1 y 16; Patricia O´Connor: "La primera década posfranquista teatral: un balance", en *Gestos* II, 3 (1987), pp. 117-124; Francisco Ruiz Ramón: "Del teatro español de la transición a la transición del teatro (1975-1985)", en Samuel Amell/ Salvador García Castañeda (eds.): *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*, Madrid: Editorial Playor, 1988, pp. 103-113.

21 Haro Tecglen, 1981.

22 Los seguidores de Herrera son Antonio D. Olano y Fernando Vizcaíno Casas, que anuncian su compromiso con el franquismo con títulos como, por ejemplo, *Cara al sol ... con chaqueta nueva, Madrid, pecado mortal* o *Locos por la democracia* y *El chaquetero. Camaleons Story* así como la "comedia musical fascista" *Jaque al Rey*, todos ellos dramas representados a principios de los años 80. Véase José Miguel Ellan: "*Jaque al Rey*, una comedia fascista", en *El País*, 4 de octubre de 1980. Véase también Julio Rodríguez Puértolas, *Literatura fascista española*, vol. I, Madrid: Akal, 1986, pp. 802-803.

23 Haro Tecglen, 1981.

24 En la mayoría de las historias del teatro español falta un capítulo sobre el teatro franquista de la democracia. Sólo figura en los siguientes trabajos: García Lorenzo, 1981, pp. 437-449; García Lorenzo/Vilches de Frutos, 1984, p. 16; Rodríguez Puértolas, 1986, pp. 802-803; O´Connor, 1987, p. 118.

La tercera acepción del término 'denuncia', referida a la denuncia de conflictos sociales, puede servir de denominador apropiado del 'teatro de denuncia' porque critica desde el escenario defectos e injusticias sociales y políticos. Como ha afirmado Herrera, siempre se ve obligado al compromiso social. En este sentido, no deja de resultar curioso que un autor partidario de los viejos enemigos del teatro disconforme, haga uso de una tradición dramática –la del compromiso social de la 'Generación realista'– nacida durante la dictadura y en oposición a ésta misma.

Tal teatro franquista comprometido, además, resulta revelador como documento de la transición, ya que él mismo ilustra los problemas, resistencias y obstáculos que se interponían en el proceso de democratización. Como "cronista de su tiempo"[25], Herrera condensa en sus obras todas las preocupaciones de la derecha y menciona numerosos acontecimientos ocurridos durante los últimos años de la dictadura de Franco y los primeros años del posfranquismo, así que se parecen a un repertorio de las circunstancias políticas y sociales de la pretransición y de la transición.[26]

Así Herrera se sitúa en la tradición de un teatro de compromiso social al que va asociada la fórmula del realismo. Así pues, Herrera utiliza de nuevo las armas de la oposición antifranquista, y lo hace precisamente en el momento en el que el teatro no realista y simbolista no conseguía, como es sabido, atraer al público. Afortunadamente, este viraje hacia la derecha del teatro de compromiso social lo iban a corregir los jóvenes dramaturgos neorrealistas de los años ochenta.

---

25 Herrera en *El avispero*, p. 20.

26 En efecto, en el panorama político de la denuncia de la democracia de Herrera no faltan alusiones a actos terroristas y violentos de grupos de matones de la extrema derecha como los "Guerrilleros de Cristo Rey", que aparecían con gran frecuencia después de la muerte del dictador en manifestaciones, reuniones y mitines de la oposición para pegar y matar a manifestantes y que aterrorizaban a abogados, periodistas, literatos y artistas. También se halla alguna que otra alusión al "problema vasco" (*Dios*, p. 84), pero faltan por completo informaciones sobre atentados, ejecuciones y torturas por parte de la Guardia Civil, ETA, GRAPO o FRAP que aterrorizaban a España desde los principios de los años 70.

Andrea Flachmeyer (Gießen)

La 'Conquista de América' en el drama español actual

Últimamente los géneros históricos han despertado un enorme interés. Ese fenómeno se manifiesta por un lado en el mercado del libro, en el que hoy día un gran número de libros recién publicados lleva en el subtítulo el adjetivo 'histórico'; por otro lado, están las numerosas publicaciones de la crítica literaria –ocupándose de ese tema– que subrayan lo susodicho.

Ese auge de los géneros literarios históricos –y aquí quisiéramos hablar sobre todo del drama histórico– se debe principalmente a dos fenómenos: primero, el llamado 'fin de la historia', causado por el derrumbamiento del antiguo orden mundial, ha tenido como consecuencia que un número creciente de intelectuales –ante la necesidad de hallar una nueva orientación para el individuo en el presente– volvieran sus ojos hacia el pasado; segundo, el nuevo interés por la historia se debe a las discusiones cada vez más frecuentes a favor de una ciencia cultural, la cual ha borrado en parte los antiguos límites entre géneros como, por ejemplo, la literatura y la historiografía.

En cuanto a España, sin embargo, se puede manifestar, por lo menos acerca del drama histórico, que nunca ha sido un género descuidado, sea por ajustarse a la tradición teatral clásica, sea por ciertas situaciones políticas. En el siglo XX, especialmente a partir de 1958, año en que Buero Vallejo publica *Un soñador para un pueblo*, el subgénero dramático en cuestión desempeña un papel importantísimo dentro del ámbito teatral español. En una primera reacción esa recurrencia de los autores a materiales históricos durante el período del Franquismo se suele explicar con la situación política particular que impidió hablar abiertamente sobre las circunstancias actuales. Pero no se debe olvidar que es el mismo Buero Vallejo quien nos advierte de que el verdadero drama histórico no "se reduce a ser un truco ante las censuras", sino que siempre toma un interés tanto por el momento presente como por la historia en cuanto que como fenómeno en sí. Las famosas obras *La detonación*, de Buero Vallejo, o *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, de Martín Recuerda, ambas publicadas después del 75, son una muestra convincente de que el drama histórico no ha sido abandonado con la transición a la democracia. Ricard Salvat manifiesta en 1990:

> Resulta que a los casi quince años de recuperación o implantación de la democracia aún existen y, cada vez más, unos inquietantes vacíos en nuestra dramaturgia. No hay revisión de nuestra Historia tanto inmediata como lejana.[1]

1 Salvat, Ricard: "Malinche, un mito errante", en *Yo, maldita india* de José López Mozo, Madrid: Ediciones El Público, 1990, pp. 9-14, p. 9.

Contra esta afirmación, se podría enumerar fácilmente un gran número de obras históricas, escritas y publicadas a lo largo de los años 80 y 90, por autores tan famosos como Sanchis Sinisterra, Martín Recuerda, Fernán-Gómez, Rodríguez Méndez, López Mozo, Martínez Mediero, Carmen Resino y Concha Romero, por nombrar sólo algunos.

De estas observaciones se puede deducir lo siguiente: aunque no es cierto –por lo menos en cuanto a España– que la frecuente recurrencia de los autores al género del drama histórico sea sólo un fenómeno reciente, sí es cierto que tanto el interés que lleva a los autores a escribir teatro histórico como la manera en la que tratan y presentan la historia ha sufrido modificaciones significativas en las últimas dos décadas. Éstas se deben sobre todo a los cambios paradigmáticos culturales que el posmodernismo ha llevado consigo, los cuales no sólo han abierto las antiguas fronteras entre géneros como la historiografía y la literatura, sino que también han puesto en cuestión conceptos e ideas que habían estado vigentes durante siglos, como por ejemplo el concepto de 'historia'. Mientras que antes se calificaba la historia como un fenómeno que no sólo se desarrollaba de forma lógica, coherente e inteligible, sino que también podría ser reconstruída y relatada de la misma manera, hoy se sostiene que la historia es un artefacto construído por el hombre posteriormente. Según esa concepción somos nosotros quienes –en un intento de interpretar y entender el mundo– imponemos la coherencia y la lógica a nuestros relatos históricos, no la encontramos. Es este cambio paradigmático de una noción ontológica a una noción contingente de la historia el que también caracteriza la evolución que ha experimentado el género del drama histórico: Mientras que las piezas que transmitían una concepción ontológica se concentraban sobre todo en la interpretación de ciertos episodios históricos, los dramas que transfieren una concepción contingente añaden a la ya mencionada interpretación la reflexión sobre la historia como fenómeno en sí, así como sobre las posibilidades y limitaciones de la historiografía, o bien sobre la posibilidad de reconstruir la historia objetivamente.

Dos piezas españolas que pertenecen al segundo grupo citado son *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro* (1991), de Sanchis Sinisterra, y *Yo, maldita india* (1990), de López Mozo. El objetivo principal de ambos dramas es –tanto a través de la acción dramática como mediante la estructura estética– por un lado 'poner en tela de juicio', por el otro deconstruir paulatinamente el antiguo mito de que la historia puede ser reconstruída y relatada de manera objetiva.

Una descripción de las situaciones dramáticas lo hace evidente: *Naufragios de Álvar Núñez* nos enfrenta con la expedición catastrófica que un grupo de cuatrocientos hombres inició bajo la orden de Pánfilo de Narváez en el año 1527 en el puerto de San Lúcar de Barrameda. De esta operación, que llevó a los hombres a Florida y México, sólo cuatro volvieron, nueve años más tarde: Álvar Núñez, Alonso del Castillo, Estebanico el Negro y Andrés Dorantes, to-

dos ellos convertidos por Sanchis en personajes dramáticos. A lo largo de la acción teatral, el protagonista histórico y dramático, Álvar Núñez –algunos años después de su vuelta a España y de la redacción de su crónica *Naufragios*[2]– se ve arrastrado de nuevo al escenario de la historia. Los demás supervivientes de la expedición americana no están de acuerdo con la versión que Álvar dio en su crónica y le piden que vuelva a recordar los acontecimientos –esta vez junto a ellos– para hacerles justicia tanto a ellos como a la verdad histórica:

> **Esteban**.– [...] He venido a buscarte, sí. Me han enviado. Se trata de ese libro que escribiste. No están conformes con lo que cuentas... o con cómo lo cuentas. Dicen que no se reconocen en sus palabras, que callas muchas cosas, que te ocultas... Eso dicen. [...][3]

La segunda pieza, *Yo, maldita india*, nos enseña cómo Bernal Díaz del Castillo, ex-miembro del ejército que acompañó a Hernán Cortés a Tenochtitlán (la Ciudad de México), recuerda y apunta retrospectivamente los acontecimientos que ocurrieron en México, para redactar, al final de su vida, *La historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*.[4] El deseo de escribir esta crónica surge del hecho de que Bernal reprocha a otros cronistas haber desarrollado a propósito versiones falsas de los acontecimientos en cuestión:

> **Bernal**.– Cuanto habéis escrito de lo sucedido en la Nueva España es falso. Una burla. A mi lado habríais de estar. (*Coge un libro y arranca las hojas.*) Os desharía con mis manos como deshago vuestras obras. ¡Malditos vosotros y los que os las han dictado! ¿Así engañáis a vuestros confiados lectores? ¡Pobres! Cronistas de mierda. No volveré a poner los ojos en tan sucias páginas. [...]Yo relataré lo que pasó. Sin poner ni quitar nada. No voy a negar las cosas del valeroso y animoso Cortés. Faltaría más. [...] Pero no es justo que sólo tú te lleves los honores de la conquista. La hicimos entre todos y eso he de decirlo sin lisonjas ni palabras viciosas. [...][5]

Las dos piezas, como se ha visto, se caracterizan principalmente por el empeño de varios personajes –Castillo, Dorantes y Esteban por un lado, Bernal Díaz del Castillo por el otro– de oponer a versiones históricas supuestamente falsas

---

2 Esta crónica fue publicada por primera vez en 1542. Dos ediciones actuales son las siguientes: Nuñez, Álvar Cabeza de Vaca: *Naufragios*, ed. Por Juan Francisco Maura, Madrid: Espasa Calpe, 1989. (Letras Hispánicas; 306) y Núñez, Álvar Cabeza de Vaca: *Naufragios*, ed. por Enrique Pupo-Walker, Madrid: Castalia, 1992.

3 Sanchis Sinisterra, José: "Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro", en *Trilogía Americana* de José Sanchis Sinisterra, ed. por Virtudes Serrano, Madrid: Cátedra, 1996, p.107s.

4 Esa crónica fue escrita en 1560 y publicada por primera vez en Madrid en 1632. La edición aquí consultada es la siguiente: Díaz del Castillo, Bernal: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México D.F. 1942.

5 López Mozo: *Yo, maldita india*, Madrid: Ediciones El Público, 1990, p. 26s.

y subjetivas, versiones supuestamente verdaderas y objetivas. Así, ya las situaciones iniciales de ambas obras llevan implícito el reconocimiento de que una reconstrucción objetiva de un cierto episodio histórico no es lo corriente. Pero, al contrario de lo que uno ahora espera, no son estas versiones supuestamente verdaderas las que van ganando en importancia y son focalizadas como centro de atención, sino el proceso mismo de reconstrucción y recuerdo. Éste, en ningún momento, se presenta como un proceso lógico, coherente y fácil de realizar –al contrario– a lo largo de la acción es cada vez más evidente que el desarrollo de una versión histórica objetiva es imposible. Tanto en *Naufragios de Álvar Núñez* como en *Yo, maldita india* el intento de los personajes de recordar objetivamente se les va de las manos. Cuanto más indagan Dorantes y Castillo en el pasado y cuanto más se esmeran en recordarlo, tanto más se dan cuenta de que ya no controlan la situación, que tampoco ellos saben recordar los acontecimientos exactamente como fueron. Cuanto más se empeñan, tanto más ambiguos parecen los resultados. La inseguridad inquietante que los personajes sienten durante el proceso de retrospección, les induce finalmente a tratar de asegurarse de lo último supuestamente seguro, de su propia identidad:

> **Dorantes**.– ...sí, tienes razón, pero no es lo mismo, ahora estamos nosotros aquí, controlando la situación... Bueno, de acuerdo, no la controlamos completamente, pero estamos aquí, por lo menos, en cierto modo estamos, ¿no? [...]
> [...]
> **Castillo**.– No controlamos nada. ¿Dónde demonios ponemos esto? [...] Las cosas claras... ¿Qué cosas? Todo está más oscuro que antes...
> **Dorantes**.– Por lo menos una. Una cosa, por lo menos, ha de quedar clara.
> [...]
> **Castillo**.– ¡Dorantes!
> **Dorantes**.– ¿Qué?
> **Castillo**.– Nada, eso... Comprobarte.
> **Dorantes**.– Claro que soy Dorantes... Más o menos...[6]

La observación de Dorantes –"la realidad también es inexacta"–,[7] hecha ya antes, puede ser comprendida como el resumen de estos esfuerzos desesperados de dar una reconstrucción exacta y objetiva del pasado. La realidad, sea presente, sea pasada, nunca es inequívoca, sino que cambia su aspecto según la perspectiva y las intenciones del observador o del narrador.

Sanchis deja especial constancia de esta cognición mediante una forma dramática extraordinaria: la acción de *Naufragios de Álvar Núñez* se desarrolla en tres niveles ficticios diferentes de los cuales cada uno corresponde a un nivel temporal y espacial distinto. Lo curioso es que ninguno de los personajes dramáticos pertenece exclusivamente a uno sólo de los niveles, sino que todos se mueven libremente del uno al otro; así no son raras las escenas en que diver-

6 Sanchis Sinisterra: *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro*, p. 168s.
7 Op.cit., p.119.

sos personajes de diferentes tiempos y espacios se encuentran en el escenario para comunicarse sin llegar a entenderse. Como consecuencia, no son sólo los personajes dramáticos los que están confundidos, sino también los espectadores/lectores, quienes –hasta el final– no acaban de entender si estaban presenciando una pesadilla de Álvar o si se les estaba concediendo una introspección directa en su conciencia. Finalmente les queda tan sólo, como a los personajes mismos, la supuesta seguridad del aquí y el ahora.

Al tema del fracaso, así manifiesta Floeck, corresponde una 'estructura del fracaso' de carácter estético, lo que se lograría mediante una sustitución del concepto espacio-temporal tradicional por una estructura fluida, ambivalente, sin límites y discontinua [...].[8]

Este proceso compuesto por tres etapas –primero, la crítica de una cierta versión de un episodio histórico, segundo, el intento de reconstruir otra versión más objetiva y, tercero, el fracaso de esta tentativa– juega un papel de igual importancia en *Yo, maldita india*. Aparte del reconocimiento de que cada reconstrucción del pasado depende del punto de vista y de los intereses del narrador, aquí es también la inseguridad de la memoria la que impide una reconstrucción objetiva; hay que admitir, eso sí, que López Mozo trata este aspecto de una manera sumamente divertida. Bernal Díaz del Castillo no sólo es ya muy viejo, cuando intenta acordarse de su pasado, sino que también está muy furioso. Pero no son sólo estas cualidades las que hacen del proceso memorativo un acto incoherente, acronológico y caótico, además es el hecho de que Bernal está a menudo o medio dormido o medio borracho. Ya al principio de su mirada al pasado podemos leer como acotación: *Al fondo, difuminado por los vapores del alcohol, se agitan las sombras de sus compañeros*;[9] poco después, el mismo Bernal ya empieza a tener dudas acerca de sus recuerdos y dice cosas como: "¿Tan borracho estoy que así se me presentan los difuntos?"[10]; en otra ocasión leemos: "Fueron tantas cosas y hace tantos años que pasó que no me acuerdo de todo"[11] u "O eso fue más adelante, cuando lo de Cholula? (*Duda.*) Antes o después, ocurrió y eso es lo que cuenta."[12] Así se puede explicar cómo el proceso de retrospección que Bernal quería manejar correcta y afirmativamente en un monólogo, se convierte paulatinamente en un diálogo inseguro entre pasado y presente, entre figuras evocadas en la memoria del cronista y el cronista mismo, y sobre todo entre Malinche, la azteca frecuentemente olvidada en relatos históricos, y Bernal. Así, como en *Naufragios de*

---

8 Floeck, Wilfried: "Geschichte, Postmoderne und Interkulturalität in José Sanchis Sinisterras *Trilogía Americana*", en: *Ex nobili philologorum officio. Festschrift für Heinrich Bihler zu seinem 80. Geburtstag*, eds. por Dietrich Briesemeister y Axel Schönberger, Berlin: Domus Editoria Europaea, 1998, pp. 319-351, p. 346.

9 López Mozo, Jerónimo: *Yo, maldita india*, p. 27.

10 Op.cit., p. 29.

11 Op.cit., p. 48.

12 Op.cit., p. 74.

Álvar Núñez, también en *Yo, maldita india* el protagonista pierde el control sobre el proceso retrospectivo. Aunque Bernal, al final, ya puso su firma bajo la última frase de su libro, los personajes, antes sólo evocados en su memoria, cobran vida propia y ni desaparecen ni le obedecen:

> **Bernal**.– Podéis marcharos. No os necesito. Ya no tenéis que repetir lo que hicisteis entonces. Todo ha sido cuidadosamente anotado, lo bueno y lo malo. ¿No me oís? ¡Qué os marchéis os digo! [...] ¡Desvaneceos!¡Fuera de mi cabeza! Mirad que por mucho que hagáis y digáis no he de añadir ni una coma a lo que he escrito. [...][13]

Si uno finalmente toma en consideración el hecho de que *La historia verdadera de la Nueva España* tiene fama de ser la crónica más objetiva y verdadera de los acontecimientos alrededor de las acciones de Hernán Cortés, es imposible no advertir la indirecta humorística: si una crónica compuesta bajo circunstancias tan caóticas y tan poco fiables pasa por ser la más objetiva, sólo es posible sospechar la proporción de veracidad que contenían las demás crónicas. Finalmente se puede comprobar que, también en *Yo, maldita india*, la estructura dramática cobra un significado metafórico: cuanto más inseguro está el narrador, tanto más confusa es la estructura; cuanto más perdido se siente Bernal entre sus recuerdos, tanto más se mezclan los diferentes niveles de ficción.

El aspecto más asombroso de las dos piezas es que, aunque una de sus destacadas tesis es la de la imposibilidad de reconstruir objetivamente el pasado histórico, las imagenes que ellas dan de los diferentes acontecimientos históricos parecen más convincentes, más verdaderas y más objetivas que otras. Eso parece deberse al reconocimiento de que una reconstrucción objetiva es imposible, lo cual llevó a los autores de ambos dramas a presentar la acción dramática desde múltiples perspectivas y sin emitir un juicio definitivo sobre los personajes históricos y dramáticos. En *Naufragios de Álvar Núñez* Sanchis Sinisterra logra mostrar el acontecimiento del llamado 'Descubrimiento de América' desde ambos lados del océano: bajo esta perspectiva el descubridor y supuesto agresor español, Álvar Núñez, se convierte tanto en una víctima como su amante americana, Shila. Lo mismo sucede en *Yo, maldita india*, donde el español Hernán Cortés se encuentra en el mismo nivel que los aztecas Moctezuma o Cuauhtémoc. Cada uno de ellos es tan culpable como inocente: los dos indios suprimen y maltratan a otros pueblos en su tierra, mientras que ellos mismos corren el riesgo de ser traicionados por los europeos. Cortés se aprovecha de las riquezas de las tierras americanas y traiciona a Moctezuma en su afán de conseguir fama y gloria, al mismo tiempo que se convierte en víctima de su propia avaricia que le impide ver el amor que siente por Malinche. Con la famosa india, finalmente, ocurre lo mismo: parece tanto víctima como ver-

13 Op.cit., p. 154.

duga; ella misma fue traicionada por su familia y en cambio traiciona a su propio pueblo ayudando a sus enemigos, los españoles.

El resultado de este procedimiento dramático es que tanto Sanchis como López Mozo no cuentan una historia sino varias. Como ya no parten de la noción de que la historia es un proceso único, lógico y coherente, tratan de reconstruirla desde varias perspectivas, tomando en consideración muchos puntos de vista y mirándola desde todos los lados posibles. De esta manera consiguen hacer más justicia a la veracidad histórica que otros. Hay que admitir que, en su mirada hacia la historia, los autores conceden especial importancia y espacio dramático a este tipo de personas que tradicionalmente no ha sido mencionado en relatos históricos, como por ejemplo Shila, la amante de Núñez, Pérez así como Bernal Díaz del Castillo –los soldados de los ejércitos de las expediciones–, Claudia y Mariana –las dos mujeres que pasan su vida esperando a sus maridos que están en la guerra–, y finalmente Malinche, la mujer que desde una perspectiva española ha sido dejada completamente de lado o, desde una perspectiva americana, ha sido maldita, como traidora hacia su pueblo. López Mozo deja especial constancia de la injusticia que marca la vida de todas estas personas y su recuerdo, que, como no sabían ni leer ni escribir, o han sido olvidadas o bien han sido juzgadas de manera injusta. Aquí Malinche sirve como ejemplo paradigmático. Leemos como acotación en una escena: *Malinche coge la pluma, la moja en el tintero y traza algunos garabatos. Frunce el ceño y golpea una y otra vez con la punta hasta romperla*.[14]

Con las dos piezas *Naufragios de Álvar Núñez* y *Yo, maldita india* Sanchis Sinisterra y López Mozo nos proporcionan dos dramas históricos posmodernos, que no sólo integran explícitamente las discusiones historiográficas actuales en su arquitectura dramática, sino que además consiguen ilustrar uno de los más asombrosos acontecimientos del milenio –el 'Descubrimiento de América'–, un evento que desde siempre ha sido discutido de manera muy controvertida– desde una perspectiva innovadora. Esta se basa en el hecho de que no caen en la tentativa de juzgar el acontecimiento histórico desde un único punto de vista, sea español, sea sudamericano. Por el contrario, muestran con una gran fuerza persuasiva, cuántas sacudidas tenían que sufrir los hombres en ambos lados del océano. Es justamente la conciencia de lo imposible que es emitir un juicio definitivo tanto sobre este suceso histórico como sobre otros tantos la que otorga la fuerza y la intensidad a los dos dramas históricos.

Si se toma en consideración lo que Virtudes Serrano manifiesta en 1994: "No son muchas las obras que se ocupan de los temas del descubrimiento y la conquista de América en nuestra dramaturgia contemporánea",[15] es tanto más asombroso que dos de estas obras –*Naufragios de Álvar Núñez* y *Yo, maldita india*– representan ejemplos extraordinarios también bajo una perspectiva más

14 Op.cit., p. 77.

15 Serrano, Virtudes: "Teatro de revisión histórica: Descubrimiento y conquista de América en el último teatro español", en *Teatro* 6-7 (12/1994-6/1995), pp. 127-138, p. 127.

amplia. Dentro del marco del drama histórico español contemporáneo, por ejemplo, podrían situarse entre unas de las más innovadoras y las que más se acercan a la reciente evolución del género a un nivel europeo. En mi opinión, esto no es una casualidad: el llamado 'Descubrimiento de América' es seguramente el acontecimiento histórico que ha sido más controvertidamente discutido, y que no sólo aportó problemas graves a España en un plano nacional, sino también internacional. Es, además, –quizás aparte de la historia de la Inquisición española– el suceso del pasado que más ha consolidado en el extranjero la imagen de la España de la Leyenda Negra. Y, no hay que olvidarlo, las sacudidas que el continente sudamericano ha padecido siguen siendo vigentes todavía hoy. Todos estos aspectos, a mi entender, impedían que los autores se atrevieran a acercarse al asunto, porque sabían que correrían el riesgo de ofender de algún modo a un país u otro. Tal vez sólo el quinto centenario del 'Descubrimiento' representó un desafío suficientemente grande para que algunos autores se atrevieran a ocuparse del complejísimo acontecimiento histórico. En el caso de Sanchis Sinisterra y López Mozo, el valiente paso mereció la pena.

José Rodríguez Richart (Saarbrücken)

El teatro feminista de Lidia Falcón

1. Introducción

Lidia Falcón, nacida en Madrid en 1935, ha escrito de sí misma lo siguiente:

> Soy hija y nieta de feministas, de anarquistas, de revolucionarias. El feminismo y yo somos una misma cosa. Con el teatro también he estado familiarizada desde la infancia. Mi padre, famoso escritor peruano, César Falcón, escribió numerosas obras de teatro revolucionario que representó en su propia compañía teatral, a la que dio el nombre de Teatro Proletario; y mi tía, Carlota O'Neill, exiliada en México después de haber transcurrido cuatro años en la prisión de Melilla a consecuencia de la guerra civil española, fue también una escritora teatral muy conocida.[1]

De modo que el feminismo y el carácter rebelde e inconformista le vienen ya por herencia familiar.

Lidia Falcón pasó gran parte de su adolescencia y juventud en Barcelona, en donde estudió arte dramático en el Instituto del Teatro y más tarde derecho y periodismo en la Universidad de la misma ciudad, licenciándose en ambas carreras y haciendo posteriormente el doctorado en filosofía, de manera que tiene una sólida preparación intelectual. Desde hace muchos años ejerce la abogacía, se ha especializado en derecho laboral, político y matrimonial y participa activamente en distintas organizaciones nacionales e internacionales que promueven y defienden los derechos de la mujer, como el Fórum de la Década de la Mujer en Nairobi (1985), el Comité de Derechos de la Mujer de la Unión Europea en Bruselas (1986) o la IV Conferencia de la Mujer en Pekín (1995). Es fundadora del Partido Feminista de España, legalizado en 1981, de las revistas *Vindicación Feminista* y *Poder libertad* y ha sido galardonada por el Senado de Puerto Rico en 1984 por sus actividades feministas. A ella se le debe la redacción del programa para la mujer de la coalición política española Izquierda Unida. En 1987 organizó la Primera Muestra Internacional de Teatro Feminista en Madrid, al que acudieron diez compañías de varios países.[2]

Es autora de numerosos artículos aparecidos en la prensa española e internacional (*El País*, *Diario 16*, *El Mundo*, *Triunfo*, *Cuadernos para el Diálogo* ...). Entre sus trabajos teóricos cabe destacar *Los derechos civiles de la mujer* (1962), *Los derechos laborales de la mujer* (1964), *Mujer y sociedad* (1969), *Violencia contra la mujer* (1991), *Mujer y poder político* (1992). Su obra ensayística *Cartas a una idiota española*, de la que algunos de sus capítulos han servido de base a su obra teatral *Tres idiotas españolas*, la publicó por primera vez en 1974 y había alcanzado su décima edición en 1989, prueba indudable de su difusión y

1 John P. Gabriele: *El teatro breve de Lidia Falcón*, Madrid: Fundamentos, 1997, p. 9.
2 John P. Gabriele, obra citada, p. 11.

de su éxito debido probablemente a que "los tipos de mujer aquí retratados –como escribe la autora– son fiel reflejo de las condiciones de explotación y de opresión femenina ... no sólo en España sino en el mundo entero"[3].

También ha escrito y publicado Lidia Falcón varias novelas como *Es largo esperar callado* (1975), *El juego de la piel* (1983), *Rupturas* (1985), *Camino sin retorno* (1992), *Posmodernos* (1993) y *Clara* (1993), lo que ya nos habla de forma elocuente de la variedad y abundancia pero creo que también del alto nivel de su producción intelectual y literaria.

Su creación teatral asciende, según ha escrito ella misma[4], a doce obras. Dos de ellas largas, de tres actos cada una, las tituladas *Las mujeres caminaron con el fuego del siglo*, surgida de una pieza corta, *Con el siglo*, en 1982, y escrita a instancias del director teatral catalán Ricard Salvat para participar en el Festival de Teatro de Atenas de ese año, y *Siempre busqué el amor*, basada en un hecho real, el crimen cometido en 1982 por Neus Soldevila y su familia, que asesinaron al tiránico padre mientras dormía. Las restantes obras son diez piezas breves, tres de ellas escritas hasta principios de los setenta (*En el futuro*, *Un poco de nieve blanca* y *Los que siempre ganan*) y las demás en los años ochenta y noventa, un teatro, pues, posfranquista en este último caso. Esas obras son: *No moleste, calle y pague, señora*, *Parid, parid, malditas*, *Tres idiotas españolas*, *Tu único amor*, *La hora más oscura*, *Emma* y *Extrañas en el mundo*.

Pero según la profesora americana y conocida investigadora del teatro español, singularmente del escrito por mujeres, Patricia W. O'Connor, a esa lista hay que agregar dos piezas más, las tituladas *En este hoy* y *Tú no eres nadie*, de las que no da más detalles[5]. De modo que, en este caso, serían catorce las creaciones escénicas escritas por Lidia Falcón.

Esta comunicación se basa en las seis obras publicadas hasta hoy por nuestra autora, es decir, en las dos extensas (*Las mujeres caminaron con el fuego del siglo* y *Siempre busqué el amor*) y en cuatro de las cortas: *No moleste, calle y pague, señora*, *Tres idiotas españolas*, *Parid, parid, malditas* y *Tu único amor*.[6]

---

3 Lidia Falcón: *Cartas a una idiota española*, Madrid: Vindicación Feminista, 100 ed. 1989, p. 8.

4 Lidia Falcón: *Teatro*, Madrid: Vindicación Feminista, 1994, p. 3.

5 Patricia W. O'Connor: *Dramaturgas españolas de hoy*, Madrid: Fundamentos, 1988, p. 153.

6 Las cinco primeras han sido publicadas en el volumen de *Teatro* de Lidia Falcón, Madrid: Vindicación Feminista, 1994, *No moleste, calle y pague, señora*, lo fue antes en la revista *Estreno*, 1984, y en Patricia O'Connor *Dramaturgas españolas de hoy*, Madrid: Fundamento, 1988, *Tu único amor* en la revista *Art Teatral*, y posteriormente junto con *No moleste, calle y pague, señora*, *Parid, parid, malditas* y *Tres idiotas españolas* en John P. Gabriele, *El teatro breve de Lidia Falcón*, Madrid: Fundamentos, 1997. Como nota curiosa hay que señalar que el título de *Calle, pague y no moleste, señora*, aparece en tres versiones ligeramente diferentes, incluso en los libros de la autora: *Pague, calle y no moleste, señora* (en la portada de *Teatro*), y *No moleste, calle y pague, señora* (en Patricia W. O'Connor *Dramaturgas españolas de hoy* y en John P. Gabriele *El teatro breve de Lidia Falcón*).

De todas ellas han sido estrenadas cuatro: *Con el siglo* (título que llevaba la pieza corta o versión inicial de la que surgió más tarde *Las mujeres caminaron con el fuego del siglo*), como ya se indicó antes, en el Festival de Teatro de Atenas de 1982 y la segunda versión, ya como obra larga, en la Casa de España de Nueva York, en San Juan de Puerto Rico, en Nueva Jersey, en el Club Vindicación Feminista y en el Teatro Helena de Barcelona y parcialmente en el Congreso de Dramaturgas de Buffalo, en los Estados Unidos de América, en 1988. *Tres idiotas españolas*, por su parte, se estrenó en la Primera Muestra Internacional de Teatro Feminista, organizada por la autora en Madrid en 1987. Dicha obra fue protagonizada por la gran actriz Gemma Cuervo, que después la representó también en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en varias ciudades españolas más y últimamente en el Teatro Alfil de la capital de España en 1994. En cuanto a *Parid, parid, malditas* fue representada en Barcelona y en Puerto Rico. Pero indudablemente la que más difusión ha tenido es, según atestigua la propia autora, *No moleste, calle y pague, señora*, representada "en muchos y diversos escenarios de múltiples ciudades".[7]

Como vemos, incluso las cuatro piezas estrenadas, con una sola excepción, lo han sido en escenarios y locales no comerciales. Dicho con otras palabras: la creación teatral de Lidia Falcón, tan importante e interesante por lo demás, ha tenido hasta ahora una aceptación muy reducida, podríamos decir que minoritaria, por parte del público espectador y apenas se la conoce en los circuitos del teatro comercial.

2. Las obras breves

En *No moleste, calle y pague, señora*, las tres situaciones que nos presentan los tres cuadros correspondientes de que consta la pieza son similares: en el primero, una esposa, Magda, ("lleva un ojo morado, arañazos en la cara y un brazo en cabestrillo")[8] que ha sido víctima de la violencia, la brutalidad y los malos tratos de su marido que, además, la ha echado de casa, acude a una comisaría de policía a hacer una denuncia por esos hechos que el inspector de turno no le acepta porque, para él, que el marido propine a su cónyuge "un bofetón más o menos"[9] carece de importancia. En el cuadro segundo, otra esposa, Margarita, va al despacho de un abogado porque quiere divorciarse, ya que su marido la ha abandonado y vive desde hace años con su joven secretaria. Pero el abogado, haciendo gala de la misma superioridad que el policía del cuadro anterior, le hace saber que para solicitar el divorcio hay que proceder primero a una separación y ésta sólo puede tramitarse legalmente si se tienen pruebas fehacientes del adulterio del marido y si se ha hecho la denuncia correspondiente (lo que Margarita, como Magda, ha intentado ya sin éxito). En el cuadro tercero, la joven secretaria Ma-

7 Lidia Falcón: *Teatro*, Madrid: Vindicación Feminista, 1994, p. 6.
8 Lidia Falcón, obra citada, p. 146.
9 Lidia Falcón, obra citada, p. 150.

ría, se supone que algún tiempo después, ha sido abandonada por su amante y acude a un moderno e impersonal consultorio de un psiquiatra porque se siente deprimida y engañada, ya que su amante, casado, le había prometido que se separaría de su mujer para ir a vivir con ella. El invisible psiquiatra, en tono autoritario, después de hacerle pagar los elevados honorarios (como Margarita al abogado), la despide abruptamente al cabo de una breve e inútil consulta en la que la voz anónima sólo ha hablado de extraños complejos que nada ayudan a María. A esa misma consulta acudirán luego Magda y Margarita y ya podemos imaginar con qué resultado.

El tema más general de la obra es, pues, la mujer víctima del hombre o, si se quiere más concretamente, la mujer víctima de la violencia, del abandono malicioso y de la falsedad e hipocresía del hombre con el que compartía su vida.

Tres idiotas españolas consta también de tres cuadros. En el primero ("La mística de la feminidad"), Ángeles cuenta "la vulgar historia de una solterona"[10] que llegó a la juventud a finales de los años cincuenta y ha sido víctima de la falsa educación y de los cánones sociales vigentes en España en esa época y de las ideas machistas de su padre, que se opuso a que estudiara. Para él lo importante para una mujer era "saber llevar su casa ... lo demás son tonterías"[11] y además la preparación para el matrimonio. Pero el matrimonio no llega a cuajar en este caso porque ninguno de los muchos pretendientes sucesivos que tuvo Ángeles (Alfredo, Carlos, Jaime, Manuel ...) les pareció conveniente a los padres. Enfermera muchos años de su madre, que murió al cabo de cáncer, y convertida en ama de casa de su viejo, tacaño y rezongón padre y posteriormente en "la criada, la niñera, la señora de compañía, ¡la fregona!"[12] de la familia de su hermano, al pasar repaso a su vida se encuentra totalmente frustrada.

En el cuadro segundo ("Puntualidad, eficacia, disciplina") se nos presenta el destino de una secretaria, Juanita, cuya madre "se había pasado toda la vida fregando suelos"[13] y se había empeñado en que ella tuviera al menos una formación elemental. Pero la vida de una mecanógrafa primero y secretaria de dirección en una multinacional después no es precisamente un placer. Al contrario, Juanita se considera víctima de una profesión mecánica, impersonal y agobiante pero, además, del hostigamiento sexual, del machismo y de la presunta superioridad de los compañeros de oficina y de los jefes. "Todas (las secretarias) acabamos hipocondríacas, neuróticas, paranoicas"[14]. Las consecuencias del asco que ese ambiente, para ella irrespirable e insoportable, le produce son los constantes ataques de náuseas y vómitos que sufre y que casi siempre está enferma. Tampoco, por consiguiente, parece ser la ocupación laboral de una mujer una solución aconsejable (al menos en ciertos países y en ciertas épocas).

---

10 Lidia Falcón, obra citada, p. 61.
11 Ibidem.
12 Lidia Falcón, obra citada, p. 66.
13 Lidia Falcón, obra citada, p. 68.
14 Lidia Falcón, obra citada, p. 72.

En el cuadro tercero ("Una mujer liberada") presenciamos otro destino de mujer. Teresa, una hippy, que vive "con un perro, dos gatos, tres niños (de padres diferentes) ... (y que) lleva un ojo morado y señales de mordiscos en el cuello"[15] no quiso "trabajar –según nos cuenta– en ninguna de esas porquerías de empresas donde te explotan como a una bestia. Y tampoco quería casarme, como la tonta de Ángeles. Yo lo que he querido siempre ha sido la libertad ... de modo que me fui de casa pronto para vivir mi vida"[16]. Ha tenido varios amantes y vive ahora con Héctor, un bohemio pintor de mucho talento, según asegura ella, pero que desde hace años no trabaja, la engaña con otras, se droga con hachís y LSD, se juega el dinero de ella, se emborracha a menudo y le propina unas tremendas palizas. También Teresa acaba recurriendo a la ginebra como lenitivo de sus penas. Y aunque ella escogió la libertad, la realidad es que vive una vida caótica y esclavizada, víctima, sobre todo, del egoísmo y de la brutalidad de Héctor y de los demás hombres con los que convivió. Ninguna de las tres propuestas de la obra, en suma, parece buena, las tres conducen a la frustración y al fracaso para las tres mujeres. Una conclusión pesimista.

En *Parid, parid, malditas*, el tema central es el aborto. La acción transcurre en Barcelona en unos años en los que estaba terminantemente prohibido. Se nos exponen en la pieza las calamidades que una joven estudiante, Adela, de 24 años, que está embarazada, tiene que pasar para abortar. Adela es víctima doble, principalmente de su novio, el cínico Eduardo, que primero la presiona para que aborte, poniéndole un ultimátum ("él o el niño"[17]). Luego, sin embargo, la denuncia pérfidamente a la policía precisamente porque ella ha acudido a un ginecólogo para que le practique el aborto, pagando unos honorarios astronómicos. Adela es detenida en medio de la operación, el cirujano escapa precipitadamente y ella es llevada a la cárcel en donde no encuentra ni el apoyo de un abogado ni la comprensión del juez, pero sí la solidaridad ilimitada de Elisa, una antigua profesora de Instituto que ya ha pasado por análogas experiencias. La joven es víctima también, por tanto, de las instituciones sociales (policía, juristas, médicos ...) y de las personas que las representan que deberían protegerla, al contrario de lo que hacen.

En *Tu único amor* se nos presenta la firmeza y continuidad en las convicciones y en el comportamiento de Isabel frente al carácter dominador y autoritario pero también a la versatilidad de sus antagonistas masculinos: su padre, su novio (después su marido) y su propio hijo. En el primer cuadro, Isabel tiene veinticinco años y defiende su amor por su atemorizado novio frente al colérico rechazo de su padre, mostrando así una fuerte personalidad que el novio (que se oculta miedoso detrás de un mueble) manifiestamente no tiene. En el segundo cuadro, veinte años después, se repite aproximadamente la situación anterior pero con personajes diferentes. Ahora es el marido (ex novio) de Isabel el que se

15 Lidia Falcón, obra citada, p. 77.
16 Ibidem.
17 Lidia Falcón, obra citada, p. 29.

opone con gritos airados y con amenazas a la boda de su hijo con Marta, tan atemorizado y cobarde en estas circunstancias como su padre antes. También aquí la madre defiende y protege al hijo como antaño hiciera con el novio. Finalmente, en el cuadro tercero, cinco años más tarde –el marido ha muerto dos años antes– Isabel, a los cincuenta años de edad, ha tenido la energía suficiente para rehacer su vida, tiene un amante y los dos proyectan vivir juntos en adelante. Y cuando se lo comunican al hijo, se repite una vez más la historia con los papeles cambiados. La reacción del hijo es prácticamente la misma que las del abuelo y del padre: es decir, se niega rotundamente a aceptar su vida en común, amenaza e insulta a Isabel mientras el amante, asustado y acobardado, se esconde detrás del bargueño, igual que hicieron antes su padre y él mismo antes de su boda. Los motivos de su reacción son –como los del abuelo y del padre– puramente egoístas: no quiere renunciar a la aportación financiera de Isabel –que tiene un empleo– al mantenimiento de la casa ni tampoco está dispuesto a darle la parte de la herencia de su marido que en justicia le corresponde. Al final de la obra se plantea una interesante incógnita: el amante de Isabel, tímido y medroso, ¿se transformará también, andando el tiempo, como les ocurrió al marido y al hijo de Isabel, en un tirano? Si interpretamos bien la lógica de la obra, habrá que contestar afirmativamente.

Es interesante constatar que en estas creaciones escénicas de Lidia Falcón los personajes únicos –en *Tres idiotas españolas*– o los principales protagonistas –en las otras tres piezas citadas– son mujeres que llevan además nombre propio (Magda, Margarita, María, Ángeles, Juanita, Teresa, Adela, Elisa, Isabel ...) mientras que los personajes masculinos que intervienen en la acción de todas ellas desempeñan papeles secundarios y suelen llevar, por otra parte –salvo pocas excepciones–, nombres comunes (inspector de policía, abogado, psiquiatra, juez, médico, padre, hermano, hijo, novio, marido, amante ...). No son éstas, por supuesto, las únicas diferencias. La principal radica en que los personajes femeninos, por regla general, suelen ser víctimas de hombres más o menos dominantes y brutales, más o menos desalmados y violentos que desde una actitud arrogante y presuntamente superior las atropellan, las golpean y hieren, las violan, abusan de ellas en todos sentidos, las engañan y las abandonan cínicamente a su suerte, frecuentemente con los hijos de ambos.

Un ejemplo de esto que venimos diciendo. El inspector de policía, el abogado y el psiquiatra de *No moleste, calle y pague, señora* tienen mucho de común entre sí: tratan de minimizar y de disculpar los actos de los consortes de Magda y de Margarita defendiendo la postura de sus respectivos maridos ante "una mujer llorona y unos niños gritones"[18] en el primer caso, y calificando de "tontería"[19] en el segundo caso, el abandono del hogar por el marido. El policía que se niega a tramitar la denuncia de malos tratos que quiere hacer Magda adopta además el

18 Lidia Falcón, obra citada, p. 147.
19 Lidia Falcón, obra citada, p. 153.

papel de perdonavidas y el abogado asume un papel arrogante, pedante y fatuo. El psiquiatra, por su parte, coincide con esos dos personajes en su tono de perogrullesca autoridad, aunque no le falta, como antes al leguleyo, sentido práctico a juzgar por el alto precio que tiene que abonar María por la breve, esperpéntica e inútil consulta. Se tiene la impresión de que hay un paralelismo seguramente intencionado en la obra: a la identidad fundamental de las tres mujeres como víctimas de sus respectivas parejas corresponde una identidad paralela de los tres personajes masculinos con su tono de superioridad y su forma de hablar "de arriba abajo" como reflejo de su mentalidad patriarcal y machista.

A semejantes conclusiones podríamos llegar también si analizáramos desde esta óptica las piezas restantes: 1) en *Tres idiotas españolas*, Ángeles es víctima de su padre y de sus hermanos, Juanita de sus jefes y compañeros de oficina y Teresa de sus diferentes amantes pero sobre todo del "drogata loco" y vago Héctor; 2) en *Parid, parid, malditas*, Adela es igualmente la víctima de su cínico novio Eduardo que, ante su embarazo, le plantea el dilema "o él o el niño" presionándola para que aborte y luego, cuando Adela lo hace, es él quien la denuncia a la policía. A Elisa, la amiga y ex profesora de Adela, le ocurre algo parecido con su marido: "Por el primero (se refiere al aborto), recibí un montón de bofetadas y por el segundo –embarazo–, que me lo hizo en una noche de borrachera, recibí otra ración de palos y de insultos para que fuera a Londres"[20], a abortar, se entiende; 3) En *Tu único amor* el padre de Isabel, el novio –después su marido– y el hijo, reaccionan todos de manera semejante: son egoístas, autoritarios, brutales, despóticos. Isabel en cambio, la única mujer que aparece en escena, siempre se comporta igual: es generosa, de firmes convicciones, serena, trabajadora, solidaria, idealista y defensora de los débiles.

Las consecuencias que podríamos sacar son las siguientes: en todas estas obras se nos ofrece una visión claramente negativa de todos o casi todos los hombres mientras que la visión de la mujer es francamente positiva. La mujer es casi siempre la víctima, el hombre casi siempre el verdugo (visión que parece exagerada a todas luces).

Lidia Falcón ha escrito que "el teatro debe ser acción y argumento ... Los escritores de hoy ... harán juegos de palabras, usarán términos muy cultos o buscarán experimentar con el lenguaje, pero lo que contenga esa literatura no valdrá nada"[21]. Es decir, lo que parece importarle prioritariamente es, sobre todo, el contenido ideológico, el mensaje o meollo de fondo más que la forma externa, los experimentos técnicos o vanguardistas, los efectos espectaculares de lenguaje, de luz, de sonido o de decorado ... La quintaesencia de las obras teatrales de esta autora hay que buscarla indudablemente en ese contenido.

En una de sus obras, *Parid, parid, malditas* critica una legislación, hoy ya periclitada, que prohibía categóricamente el aborto. En las tres restantes que ya

20 Lidia Falcón, obra citada, p. 127.

21 Lidia Falcón: "En defensa de un teatro feminista" en John P. Gabriele: *El teatro breve de Lidia Falcón*, Madrid: Fundamentos, 1997, págs. 15 y 23.

hemos citado antes hay una acusación generalizada contra la violencia que se ejerce por los hombres sobre la mujer y los menores, el despotismo y carácter dominante de padres, hermanos y maridos sobre las respectivas hijas, hermanas y esposas, la desigualdad de derechos ante la ley en muchos aspectos importantes entre hombres y mujeres (por ejemplo, en el adulterio tradicional), el interesado abuso que ejercen los hombres, en ciertos países y en determinadas épocas, sobre las mujeres, especialmente de su entorno familiar, oprimiéndolas, explotándolas y esclavizándolas en mayor o menor medida, a veces hasta límites intolerables y criminales. O sea, a grandes rasgos, Lidia Falcón entiende el teatro como una forma o una posibilidad más de su lucha feminista, sirviéndose para ello de la presentación de casos concretos (con frecuencia tomados de la realidad) de opresión de la mujer española y de otros países porque

> en España ... la lucha feminista está ... atrasada ..., (es) un país en que el feminismo ha entrado muy poco en el cuerpo social, la población en general apenas lo ha asimiliado ... Los hombres dirigentes, de la política, la cultura, los medios de comunicación, la Iglesia ... se han manifestado violentamente contra el feminismo. Son de los más agresivos, de los menos tolerantes,[22]

al menos según su experiencia, habría que añadir.

En el aspecto técnico, formal o estructural no hay mucho que decir. Se trata de obras, en general, de construcción más o menos tradicional, realista, sin grandes novedades o innovaciones ni experimentos formales o externos. La autora suele dividir sus piezas breves en cuadros y éstos en escenas, separándolas por las entradas o salidas de personajes, como es habitual. Cierta habilidad constructiva se puede apreciar, con todo, en *No moleste, calle y pague, señora* por cuanto es reconocible una fundamental identidad entre las tres mujeres, Magda, Margarita y María, que pueden entenderse como tres encarnaciones o personificaciones de una sola mujer (LA MUJER), que llevan a cabo acciones, visitas o consultas sucesivas por encontrarse las tres en situaciones similares, prácticamente coincidentes. También es de novedosa construcción *Tu único amor* por cuanto consta de tres cuadros y de escenas casi paralelas en que una sola mujer, Isabel, en tres épocas diferentes de su vida, se enfrenta a tres hombres distintos (el padre, el marido, el hijo) que, en situaciones y tiempos diversos, repiten básicamente las mismas reacciones negativas.

Entre los elementos de significación escénica hay que resaltar algunos muebles o accesorios que adquieren un simbolismo sorprendente, emparentado en parte con el "Nuevo Teatro Español" y con el teatro del absurdo. Por ejemplo, en *No moleste, calle y pague, señora*, llama la atención en el primer cuadro el "estrado muy alto, exageradamente alto"[23] en donde está la mesa del policía que "le

22 Lidia Falcón: "En defensa de un teatro feminista" en John P. Gabriele: *El teatro breve de Lidia Falcón*, Madrid: Fundamentos, 1997, págs. 24 y 25.

23 Lidia Falcón: *Teatro*, etc., p. 147.

queda (a Magda) a la altura de la cara"[24] y que debe reflejar probablemente la autoridad y la supuesta superioridad masculina. Algo semejante ocurre en el despacho del jurisconsulto, en el cuadro segundo de la misma pieza. Allí la mesa es muy alta y en la acotación correspondiente se especifica: "Se procurará poner un escalón detrás para que se siente el abogado"[25]. Como contraste, Margarita tiene que acomodarse en un pequeño sillón delante de la mesa "que quedará muy bajito"[26] de forma que ella "tiene que sentarse con las piernas encogidas"[27]. Del mismo modo, en el cuadro tercero, el teléfono a través del cual la deprimida María tiene que comunicarse con el psiquiatra "está muy alto y (María) tiene que ponerse de puntillas para llegar" hasta él[28]. En la acotación de la página siguiente se indica que María "No llega al teléfono y tiene las piernas cansadas de estar de puntillas"[29]. También cabe mencionar en este sentido el bargueño de *Tu único amor*, un mueble que es lo único que no cambia en toda la obra, ni siquiera del lugar que le ha asignado la autora. Han pasado los años de un cuadro a otro, ha cambiado consiguientemente el decorado general para indicar que los personajes se han instalado en otra vivienda, cambian también algunos personajes pero "el mismo bargueño permanece siempre en el mismo sitio"[30]. Con ello quiere llamar la atención la autora, seguramente, (recuérdese la famosa escalera de *Historia de una escalera* de A. Buero Vallejo), sobre la invariabilidad o la reiteración de las reacciones humanas, masculinas en este caso, ya que el novio primero, el hijo después y el amante al final retroceden atemorizados hasta esconderse detrás de ese mueble.

El lenguaje en el que están escritas estas obras pertenece al nivel conversacional del español moderno, usual y familiar, sin ninguna particularidad específica. El tiempo y el lugar de la acción varían algo en esas obras pero hay una referencia implícita o explícita a la época del franquismo o algo posterior y el lugar de acción es generalmente España, alguna vez se precisa y concreta más, por ejemplo, en *Parid, parid, malditas*, la obra transcurre en Barcelona, en *Tu único amor* en "cualquier ciudad española"[31] etc., hecho perfectamente lógico si pensamos que la intención primaria de la autora es "reflejar la situación real de la mujer española"[32], como ella misma ha expresado.

---

24 Ibidem.
25 Lidia Falcón: *Teatro*, etc., p. 151.
26 Ibidem.
27 Ibidem.
28 Lidia Falcón: *Teatro*, etc., p. 155.
29 Lidia Falcón, obra citada, p. 156.
30 Lidia Falcón, obra citada, p. 108.
31 Lidia Falcón, obra citada, p. 160.
32 John P. Gabriele: *El teatro breve de Lidia Falcón*, Madrid: Fundamentos, 1997, p. 19.

3. Las obras largas

Lidia Falcón, que en su quehacer teatral ha demostrado una clara preferencia por las obras breves –que forman la mayoría de su producción–, ha escrito sólo dos piezas largas: *Siempre busqué el amor* y *Las mujeres caminaron con el fuego del siglo*.

El tema de la primera es la increíble y casi inimaginable violencia y brutalidad de un tiránico padre de familia con su mujer y con sus hijos que, en el colmo de la desesperación, no ven más solución para salvarse y sobrevivir que matarle de un disparo. La obra está basada en una tragedia real ocurrida en España en 1981 y protagonizada por Neus Soldevila. *Las mujeres caminaron con el fuego del siglo* tiene como tema la visión de los acontecimientos más importantes de la historia española del siglo XX desde la perspectiva de dos mujeres (Montse y Patro) pero con especial consideración del papel que ha desempeñado la mujer en este siglo. En palabras de la autora: "El feminismo y el sindicalismo enfrentados, ... las ambiciones de la 'señorita' frente a las reivindicaciones de la obrera, ... la soñadora y la realista, la pobre y la rica que no lo es, la feminista y la socialista"[33].

También en estas dos obras los personajes que aparecen sobre la escena son o únicamente femeninos (los tres de *Las mujeres caminaron* ...) o bien son femeninos los principales, en *Siempre busqué el amor*, mientras que, como de costumbre en la autora, los masculinos –los dos hermanos gemelos Juan y José– tienen papeles más secundarios. Veamos primero los personajes de esta segunda pieza. Fuensanta, la madre, relativamente joven aún –tiene cuarenta años y es todavía hermosa– es una mujer soñadora, ingenua, algo novelera y amante del cine, que antes creía en la fuerza y en la magia del amor pero que, desde que se casó con José, ha vivido un auténtico calvario debido a los malos tratos de que ha sido objeto, a que el marido la forzó repetidas veces y la embarazó contra su voluntad –tienen seis hijos– y la sometió, a ella y a toda la familia, a un indescriptible régimen de terror. Consecuencia: "Todo en ella demuestra el principio de trastorno mental"[34] y busca el amor que no encuentra en su marido en Ramón que también acaba defraudándola totalmente. Amparo, la criada castellana, quizá por su mayor edad –tiene 55 años– pero también por su carácter, es una mujer equilibrada y realista, experimentada, que conoce bien a los hombres y por eso ha preferido no casarse. Un poco 'chapada a la antigua', "Es la única que –en una situación que, acaba enajenando a casi todos los miembros de la familia– sigue manteniendo la normalidad en la casa"[35]. De los hijos que aparecen en escena tiene un papel breve pero relevante la pequeña María –14 años– que sobresale entre los demás por su firmeza de criterio y serenidad y que no

33 Lidia Falcón: *Teatro*, etc., p. 4.
34 Lidia Falcón, obra citada, p. 86.
35 Lidia Falcón, obra ciatada, p. 87.

sólo es la primera que propone a los otros la solución radical ("Matar a papá"[36]) y les convence de la necesidad de llevarla a cabo sino que ya lo ha intentado ella misma por su cuenta, aunque sin éxito, mezclándole a su padre el fósforo de unas cerillas picadas en la sopa. Al final es ella la que con un valor impresionante y casi inverosímil pero con la conciencia de que, por ser menor de edad, no será responsable de su acto ante la ley, toma la escopeta y dispara sobre el despótico padre, matándole mientras dormía.

Por supuesto, aunque no aparece en escena, el personaje central del drama sobre el que gira toda la acción es el padre, a quien su mujer y sus hijos califican literalmente de "monstruo" y de "bestia" porque parece que se ha propuesto hacerles pasar un infierno: les pega brutales palizas a todos, viola repetidas veces a su mujer, convierte el hogar en una cárcel encerrándoles a todos bajo llave, les deja sin comida días enteros ... Es un personaje sin conciencia, violento y tiránico, que se ensaña con los débiles, un energúmeno malvado y cruel, inhumano y quizá en el fondo anormal porque sus actos arbitrarios no tienen explicación racional alguna.

Los personajes de *Las mujeres caminaron* ... son principalmente dos: Montse y Patro, ambas ancianas de 81 años al comenzar la obra y nacidas con el siglo. La primera es hija de una familia catalana de empresarios textiles acomodados, por tanto hija de casa rica, aunque desde su juventud se adscribe a la lucha feminista y muestra simpatías por los movimientos anarquistas catalanes. La segunda es criada o empleada del hogar de esa misma familia, andaluza de Jaén, después trabajadora en una fábrica y activa en las reivindicaciones de los sindicatos. Montse, sin embargo, niega una y otra vez ser rica porque su padre, autoritario y dominador, apenas daba dinero a sus hijas, oponiéndose a que estudiaran, mientras prefería abiertamente a los hijos, al mayor de los cuales transmitió toda la herencia familiar que él acabó dilapidando y derrochando hasta la ruina total. Casada después con Eduald sufrió en su carne las consecuencias de la Guerra Civil y de la postguerra, la cárcel de su marido y de sus hijos, más tarde el abandono del hogar de su marido, al que siempre había apoyado. Pero a pesar de todas las adversidades y en parte estimulada por ellas, muestra una firmeza inquebrantable en su feminismo militante y en su lucha constante por la mayor libertad de la mujer, por el fomento de sus derechos ante la ley, por posibilitar el aborto y el divorcio, por la equiparación con los derechos de los hombres desde que, en su juventud, empezó a interesarse por el movimiento feminista: "Yo me he pasado la vida defendiendo los derechos de la mujer"[37].

Patro es la modesta criada y obrera de Jaén, cuyos hermanos trabajan en la mina y las hermanas en las fábricas. Ella misma, desde los doce años, trabajó en la cocina de la rica familia de Montse: "Doce horas en la cocina / fogones, cazuelas y agua fría, / platos sucios, escobas y grasa / y trabaja, trabaja, trabaja."[38]

---

36 Lidia Falcón, obra citada, p. 107.

37 Lidia Falcón, obra citada, p. 26.

38 Lidia Falcón, p. 13.

Casada con Antonio, madre sucesivamente de cuatro hijos, tiene que volver a trabajar al ser despedido su marido por participar en una huelga. A pesar de todo, tuvo que soportar también los malos tratos de su marido "bien honrado, bien trabajador y bien comunista", como asegura ella[39] "y buenas bofetadas que (te) daba", como completa Montse.[40] Huido a Francia el marido al terminar la guerra, deportado a Auschwitz por los nazis, murió poco después de regresar a España en 1949. Una vida realmente difícil, precaria y dramática la de las dos mujeres, la señorita presuntamente rica y progresista y la de la obrera y sindicalista.

Hay un tercer personajes femenino, Esther, de 17 años, bisnieta de Patro, representante de la juventud española de los ochenta, que contrasta fuertemente con la vida heroica y épica de las dos anteriores, sobre todo por su pasotismo y comodidad un tanto egoístas. También ella tiene algunos problemas –su embarazo, sobre todo–, que paradójicamente las dos comprensivas y tolerantes ancianas le ayudarán a resolver con la cooperación de un grupo feminista de Barcelona. Esther, por otra parte, se transmuta escénicamente en su abuela Amparo, que participa activamente tanto en las acciones bélicas, de miliciana, como en el trabajo en las fábricas durante la Guerra Civil.

El contenido de esta pieza, como ya se indicó antes, estriba en la revisión de los principales acontecimientos de la historia de España en este siglo pero desde la perspectiva femenina y poniendo el acento en el papel desempeñado en ellos por las mujeres. Con una gran habilidad técnica, la autora hace que las dos ancianas revivan y comenten los sucesos más importantes de su vida, que son también los de España: la semana trágica de Barcelona (1909), la proclamación de la República (1931), la Guerra Civil y sus secuelas –exilio, cárceles, torturas, fusilamientos–, las dificultades de todo género de la posguerra, las primeras huelgas después del conflicto armado (huelga de los tranvías de Barcelona, 1956, primeras muestras de una oposición al régimen franquista), la huelga de los estudiantes universitarios (1966) etc. Como no podía ser menos, se hace hincapié en los logros alcanzados por el movimiento feminista en beneficio de la mujer, a los que Montse contribuye también en no pequeña medida, contra la tenaz resistencia de padres, maridos, hermanos, políticos y conservadores de toda clase. La obra lleva la impronta peculiar de Lidia Falcón: en el fondo es una defensa de las mujeres y sus derechos, del feminismo militante, y consiguientemente una crítica del patriarcalismo que caracterizó y sigue caracterizando a sectores importantes de la sociedad española y de otros países.

Siempre busqué el amor es un drama psicológico en tres actos de estructura y técnica fundamentalmente realista y convencional. Llama la atención en ella, con todo, un elemento de significación escénica: los vestidos, la ropa que deben llevar los personajes. De María, por ejemplo, se dice: "Viste con la pobreza de

39 Lidia Falcón, obra citada, p. 22.
40 Ibidem.

todos"[41]. También la madre "Viste ... prendas viejas y gastadas e incluso rotas"[42] como los demás personajes. Ese elemento los singulariza a todos y es seguramente expresión del hecho de que el padre, a pesar de ser millonario, se comporta como un usurero contumaz y apenas les da dinero para vestir o para comer.

Las mujeres caminaron ..., en cambio, es una obra dramática en tres actos de estructura y técnica mucho más compleja y variada, además de ser la más espectacular de las publicadas por su autora hasta hoy. Basada en una pieza corta, *Con el siglo*, estrenada en 1982 en el Festival de Atenas, al ampliarla y convertirla en la versión publicada que conocemos, Lidia Falcón contó con los consejos y sugerencias de un director cubano, según ella ha revelado: "Debo agradecer también al director y escritor teatral cubano residente en Nueva York Renaldo Ferradas las largas sesiones de lectura y corrección que le dedicó durante el otoño de 1982 ... y que sin duda mejoraron mucho el ritmo de la obra."[43] Quizá se deba a eso la considerable diferencia que podemos constatar entre esta pieza larga y todas las demás de su teatro.

Así, por ejemplo, la acción del primer acto empieza en Barcelona "el 14 de abril de 1981, cuando se cumplen los cincuenta años de la proclamación de la Segunda República Española"[44]. Pero en las escenas siguientes se producen "saltos cronológicos atrás" materializados en cambios en escena de vestidos, en proyecciones visuales sobre una pantalla dispuesta en el escenario, en efectos especiales acústicos y luminosos, en las canciones y bailes que interpretan las protagonistas. De 1981 se retrocede a 1912 y después a 1909 (semana trágica de Barcelona). Se vuelve a la actualidad y se pasa de nuevo a 1920 y después se recuerda, escenifica y revive la proclamación de la República.

En el segundo acto se presenta una visión retrospectiva de la Guerra Civil (1936-1939) y se rememoran y representan esquemáticamente algunos de sus episodios más importantes, de sus acciones bélicas, se oyen y se cantan himnos y canciones de guerra, se mencionan nombres de políticos entonces famosos etc. En el acto tercero se reconstruyen y comentan los años difíciles de la posguerra con las represiones, los fusilamientos, el hambre, el miedo y la penuria de la vida diaria pero también la lucha guerrillera y clandestina. Más adelante se reviven las primeras huelgas de la posguerra. En este permanente cambio de época acompañado de los efectos especiales enumerados antes, las dos ancianas nos hacen partícipes de su vida y de su lucha, cada cual a su manera, por la reivindicación de sus derechos, los derechos de la mujer en la feminista Montse y los derechos de los trabajadores en general en la sindicalista Patro y, en definitiva, las dos por una mayor libertad de la que ellas mismas tuvieron.

Las acotaciones, textos secundarios o didascalias tienen en esta obra mucha importancia, más desde luego que en todas las obras anteriores debido, sobre to-

41 Lidia Falcón, obra citada, p. 86.
42 Ibidem.
43 Lidia Falcón, obra citada, p. 4.
44 Lidia Falcón, obra citada, p. 8.

do, a que es de una construcción muy compleja, con constantes cambios de épocas y de lugares de acción, incluso cambios de personalidad (Esther por Amparo), todo lo cual, para evitar el caos y la confusión, debe hacerse ostensible a los espectadores. Y eso se consigue gracias a las acotaciones, a través de las cuales la autora explica y señala la intervención o integración de los fragmentos de películas en la pantalla, de los efectos sonoros y luminosos, los cambios de vestimenta etc. Así ayuda a revivir años y acontecimientos pretéritos y a sumergirlos en una atmósfera coetánea.

El lenguaje es generalmente el español moderno, usual y conversacional, típico de una situación dialogada, pero en esta obra conviene citar dos pequeñas particularidades: el andalucismo, presente especialmente en la pronunciación de algunas expresiones de Patro, andaluza de Jaén, como ya sabemos,[45] y algunos elementos del léxico juvenil de los años ochenta, del cheli y del vocabulario pasota, en boca de su bisnieta Esther[46].

4. Consideraciones finales

El teatro de Lidia Falcón, polémico y premeditadamente provocador, se presta sin duda a muchas reflexiones interesantes sobre la literatura, la sociología e incluso la política. Pero aquí tenemos que limitarnos a unas pocas consideraciones esenciales.

En el prólogo a la edición de su creación escénica, Lidia Falcón se considera a sí misma como una autora feminista y tiene una conciencia clara del compromiso sociopolítico que debe asumir una escritora:

> Mi obra y mi teatro son feministas en el sentido más universal del término: el de analizar los sufrimientos humanos ... a través de la visión crítica de las mujeres ... Las escritoras mujeres tienen la responsabilidad de describir ese mundo femenino ignorado por todos los autores ... La escritora ha de ser la conciencia del mundo de las mujeres.[47]

Con más rotundidad y precisión quizá se ha expresado en otras ocasiones:

> Yo defino la literatura feminista como aquella que refleja los problemas de las mujeres, la situación real de la explotación y de la opresión que sufre la mujer en el mundo ... el feminismo es una ideología que plantea un modo de concebir el mundo y de buscar los caminos para resolver los problemas, fundamentalmente de las mujeres, ... para acabar con todas las torturas, los abusos, las opresiones que existen en este mundo.[48]

---

45 "una vé", "pa ná", "Esto médico" (por "Estos médicos"), "Esté" (por "Esther"), "hase" ("hace"), "volvé a trabajá", "por tó y por ná", "votá", "pa el viaje y to eso", etc.

46 "carroza", "¡Qué buen rollo, tía!", "snifan", "porro", "enrollo", etc., y la tendencia a la abreviaturas ("taqui, "bisa", "cole", etc.).

47 Lidia Falcón: *Teatro* etc., p. 6.

48 "Lidia Falcón habla de su teatro" (Entrevista con Candyce Leonard) en John P. Gabriele: *El teatro breve de Lidia Falcón*, Madrid: Fundamentos, 1997, p. 22.

Algunos estudiosos del teatro español actual que se han ocupado a fondo del teatro femenino y feminista, hablan, por consiguiente y con razón, de Lidia Falcón como "Die Wortführerin dieser engagierten Feministinnen, die Literatur und Theater in den unmittelbaren Dienst des Kampfes um die Emanzipation der Frau stellen"[49] ya que ella misma ha calificado su feminismo de "militante y radical"[50]. Uno de esos estudiosos, el hispanista americano John P. Gabriele, estima acertadamente que

> Falcón en su teatro intenta romper los códigos ideológicos arraigados en la sociedad española ... El objetivo principal de su arte es político. Documenta el injusto e inhumano trato masculino de la mujer ... El arte dramático de Lidia Falcón es un arte revolucionario.[51]

He intentado mostrar antes que a Lidia Falcón la forma externa de sus obras literarias, el lenguaje dramático, los experimentos y las innovaciones estéticas le interesan bastante menos que las ideas que intenta transmitir, el meollo, contenido o mensaje de las mismas con las que quiere concienciar a sus lectores y espectadores y hacerles ver la situación marginada y desfavorecida en que se encuentra la mujer en muchos casos. Precisamente por sus características ideológicas y temáticas y por su actitud crítica, rebelde y testimonial, su teatro inconformista recuerda en cierto modo las posturas de los autores teatrales del social–realismo de los años cincuenta y sesenta en España, a cuya generación, por lo menos cronológicamente, pertenece ella también. Alfonso Sastre, Lauro Olmo, Carlos Muñiz, Rodríguez Méndez, Rodríguez Buded y, por supuesto, Antonio Buero Vallejo –aunque en una actitud muy personal, más compleja y mucho más equilibrada– crearon, como se sabe, un teatro comprometido en el sentido que dio a este término Jean Paul Sartre y para todos ellos lo artístico o estético debía supeditarse claramente a lo ético y político. Recordemos lo que escribió, por ejemplo, Alfonso Sastre a este propósito:

> El escritor y el artista (social-realista) ... se siente justificado, no por la perfección de la obra artística en sí, sino por la purificación social a la que la obra sirve. El cultivo de unos valores artísticos en sí, e independientemente de las experiencias sociales, le parece punible y trasnochado ... intenta provocar estados de ánimo y de conciencia prepolíticos, que muchas veces apuntan a una acción política purificadora[52].

---

49 Wilfried Floeck: "Geschlechtlose Kunst? Spanische Dramatikerinnen der Gegenwart" en Christine Bierbach, Andrea Rössler (Hg.): *Nicht Muse, nicht Heldin. Schriftstellerinnen in Spanien seit 1975*, Berlin: edition tranvía, 1992, p. 44.

50 John P. Gabriele: "Lidia Falcón y el feminismo: una entrevista" en *Hispania*, 74,7 (1991) citada también en *El teatro breve de Lidia Falcón*, Madrid: Fundamentos, 1997, p. 32.

51 John P. Gabriele: *El teatro breve de Lidia Falcón*, Madrid: Fundamentos, 1997, págs. 78-79.

52 Alfonso Sastre: *Drama y sociedad*, Madrid: Taurus, 1956, p. 71.

También lo ha visto asi Bárbara Pérez Ramos al estudiar la novela de Lidia Falcón, género en el que la dimensión feminista es muy análoga a la de su teatro que estamos considerando aquí: "Für Lidia Falcón (ist) das ausschlaggebende Kriterium für eine feministische Literatur der ideologische Gehalt, nicht der Stil oder das Geschlecht des Autors."[53]

Esa actitud de que hablamos, que emparenta a Lidia Falcón con los escritores social-realistas y comprometidos y que da una clara prioridad a los problemas sociales, es también la que le lleva a reprochar las actitudes de otros escritores y de otras escritoras que prefieren escribir según los postulados del "arte por el arte":

> ¿No existe gente marginada? ¿Qué hay de las drogas y de la violencia? ¿Y la emigración? ¿Y la xenofobia y el racismo? ... Los escritores de hoy son gente indiferente, insensible ... harán juegos de palabras, usarán términos muy cultos o buscarán experimentar con el lenguaje, pero lo que contenga esa literatura no valdrá nada[54].

Su lucha feminista, que ha mantenido con firmeza a lo largo de muchos años, la inició en la década de los cincuenta y ya desde sus primeras creaciones literarias mostró claramente el camino que pensaba seguir: "Las primeras obras escritas desde finales de los años cincuenta (*En el futuro* y *Un poco de nieve blanca*) hasta principios de los setenta (*Los que siempre ganan*) muestran mi inquietud política y social"[55].

Ya hemos podido ver en las piezas escénicas concretas que hemos analizado y comentado antes la diferente estimación que le merecen a la autora los personajes masculinos y femeninos. John P. Gabriele escribe a este respecto:

> La contraposición de lo masculino y lo femenino y la interacción conflictiva de los dos sexos forman la base de la tensión dramática de las piezas de Falcón ... las protagonistas de Falcón son ... víctimas perennes de la opresión patriarcal personal y social ... sus personajes masculinos ... son individuos frívolos e hipócritas que recurren al subterfugio para explotar a las mujeres[56].

Para terminar, citaremos una vez más a uno de los críticos que mejor ha estudiado el teatro breve de Lidia Falcón, John P. Grabriele, y que llega a la conclusión de que esta autora "es la defensora más tenaz y resuelta del feminismo en España durante los últimos 35 años"[57] es decir, desde principios de los sesenta, un momento temprano aún para la eclosión y difusión del feminismo en España,

---

53 Bárbara Pérez Ramos: "Typen und Thesen. Lidia Falcóns feministische Romane" en Christine Bierbach, Andrea Rössler (Hg.): *Nicht Muse, nicht Heldin. Schriftstellerinnen in Spanien seit 1975*, Berlin: edition tranvía, 1992, p. 74.

54 John P. Gabriele: *El teatro breve de Lidia Falcón*, Madrid: Fundamentos, 1997, p. 23.

55 John P.Gabriele, obra citada, p. 10.

56 John P.Gabriele, obra citada, p. 40.

57 John P.Gabriele, obra citada, p. 31.

por lo que nuestra autora puede reclamar para sí, con todo derecho, el calificativo de pionera en la época de la posguerra. Bárbara Pérez Ramos coincide con él al escribir de Lidia Falcón que es "seit mehr als zwanzig Jahren die profilierteste Vertreterin des Feminismus in Spanien"[58].

El teatro de Lidia Falcón, como sus novelas, sus artículos y sus ensayos, aunque apunta sobre todo a objetivos sociales y políticos no deja por eso de tener indudables méritos literarios y dramáticos, si bien la obsesión por pintar la marginación femenina la lleva a veces a exageraciones y extremos manifiestamente hiperbólicos, quizá con la intención de hacerla resaltar más para que llame más la atención y cause más fuerte impacto social que es lo que, en definitiva, más parece preocuparle. En todo caso, estamos en presencia de una múltiple y prolífica autora, cuya creación literaria y teatral, a pesar de su carácter polémico y discutible, en bastantes aspectos no deja de tener un mérito y un valor tanto social como literario considerable.

58 Bárbara Pérez Ramos: "Typen und Thesen. Lidia Falcóns feministische Romane" en Ch. Bierbach y A. Rössler (Hg.): *Nicht Muse, nicht Heldin*, Berlin: edition tranvía, 1992, p. 62.

Cornelia Weege (Mainz/Germersheim)

El discurso femenino en la obra de Paloma Pedrero[1]

Paloma Pedrero Díaz-Caneja nació en 1957 en Madrid. Es actriz, dramaturga, directora de teatro y docente. Además de estudiar Arte Dramático es licenciada en Sociología. Sus obras teatrales van dirigidas principalmente al público joven, intentando llevar a la escena sus problemas cotidianos y su lenguaje[2]. Como Jesús Cracio formula en su prólogo de *Noches de amor efímero*, Paloma Pedrero refleja en estas obras los problemas del individuo en la sociedad moderna, especialmente la tendencia a la autodestrucción y la soledad y amargura en la que vive el individuo[3]. Panchika Velez comparte esta idea de Cracio, señalando además la presencia de la óptica femenina desde la que la dramaturga madrileña aborda estos temas:

> Hay en todas sus obras una obsesión por "tocar fondo" (...) Está búsqueda de la lucidez y de la autonomía psicológica, antes incluso que de la verdad, testimonia, a mi parecer, una característica propiamente de mujer. (Sin feminismos trasnochados, Paloma Pedrero refleja una preocupación humana que apunta a la conciencia y la independencia en la aceptación.) (...) La mayor parte de sus personajes tienden a crecer interiormente. (...) Todas estas mujeres, tras zambullirse en el conflicto, llegan finalmente a una verdadera aceptación de su condición humana y, por lo tanto, al respeto de sí mismas.[4]

Esencialmente, Paloma Pedrero se concentra en sus obras en la relación hombre-mujer y la búsqueda de la identidad sexual del individuo[5]. La mayoría de sus protagonistas son mujeres; la dramaturga expresa los sentimientos y las ideas de estos personajes femeninos y describe los problemas y conflictos desde la óptica de sus personajes. Paloma Pedrero ha confirmado ya en varias entrevistas que sus obras están caracterizadas por una óptica femenina. Según sus propias afirmaciones, su obra está "empapada" por su espíritu feminista, sus personajes femeninos son seres que están buscando su propia identidad, si bien no siempre lo consiguen[6]. En sus obras ella refleja sus propios miedos, deseos y visiones de determinados problemas de la sociedad actual, pudiendo perci-

---

1 Agradezco la traducción a Eduardo Echeandia.

2 Floeck, Wilfried: "Paloma Pedrero". En: Wilfried Floeck, *Spanisches Gegenwartstheater I. Eine Einführung*, Tübingen/Basel: Francke Verlag, 1997, págs. 136-150. (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 17)

3 Jesús Cracio: "Breves apuntes sobre la puesta en escena en Madrid". En *Noches de amor efímero*, Madrid, 1994, pág. 7.

4 Panchika Velez: "La historia que yo quiero contar (Sobre la puesta en escena de París)". En *Noches de amor efímero*, Madrid, 1994, pág. 9.

5 Comp. María-José Ragué: "La mujer como autora en el teatro contemporáneo". En *Estreno* 19.1 (1993), pág. 14.

6 María-José Ragué: "La mujer como autora en el teatro contemporáneo". En *Estreno* 19.1 (1993), pág. 15.

birse en todas las obras "una esencia, una energía que es una energía de mujer"[7]. Además manifiesta su opinión de que, precisamente con esta óptica femenina, se puede aportar una contribución importante al teatro:

> Creo que hay virtudes en la mujer, como el poder de observación y la intuición, que le dan una especial capacidad para escribir teatro. Además, la mujer es bicultural: Participa de la cultura masculina, dominante, y conserva la femenina, la íntima... Me parece importante que se toquen temas considerados "masculinos" desde la óptica femenina.[8]

Al exponer las relaciones hombre-mujer, Paloma Pedrero describe predominantemente la situación de la mujer dentro de una sociedad en la que todavía persisten determinados valores patriarcales. En su opinión, la razón de los problemas existentes entre el hombre y la mujer reside sobre todo en que los roles del hombre y de la mujer han cambiado:

> Antes había unos roles muy claros que se jugaban de una determinada manera y más o menos las relaciones funcionaban. Ahora mismo los roles están mezclados. (...) Es como estar perdidos, vivir en la confusión. Porque con frecuencia aparecen los viejos demonios. El hombre sigue todavía aferrado a su poder masculino. Ese poder es algo muy ancestral y en cualquier momento le sale. Es como su parte oscura, ¿no? Le sale la necesidad de dominar. Y cuando la mujer no entra por ahí, entonces la relación estalla. (...) Las mujeres, cada día en mayor número, estamos trabajando duro por nuestro propio crecimiento personal, crecimiento en varios planos: intelectual, emocional, espiritual... La inmensa mayoría de los hombres, ante semejante evolución, están retraídos, acobardados. Y esto está provocando relaciones fracasadas y soledades.[9]

La mayoría de las protagonistas aman a hombres machistas que no les corresponden a su amor en la misma medida, o que ni siquiera les aman en absoluto. Estos personajes femeninos sufren la indiferencia, el rechazo, y en algunos casos incluso la violencia física del hombre, convirtiéndose casi siempre en víctimas de este tipo de hombre. En el transcurso de la obra, estas mujeres han de aprender a desligarse del rol que han estado desempeñando durante toda su vida, un desligamiento que a menudo también conlleva su separación del hombre. Al final del proceso de maduración que experimentan durante la obra se convierten en unos seres con personalidad propia, seguros de sí mismos, autónomos e independientes que ya no se contentan con jugar el mismo papel de antaño, sino que siguen su propio camino.

En algunas de las obras, al tipo de hombre machista y de mentalidad patriarcal contrapone la dramaturga un tipo de hombre distinto, positivo: el hombre

---

7 Dramaturgas españolas: Presencia y condición en la escena española contemporánea. Versión abreviada de una Mesa Redonda (11-4-1991). En *Estreno* 19.1 (1993), pág. 18.

8 Peter L. Podol: "Sexuality and Marital Relationships in Paloma Pedrero's *La llamada de Lauren* and María Manuela Reina's *La cinta dorada*". En *Estreno* 17.1 (1991), pág. 22.

9 Carolyn J. Harris: "Concha Romero y Paloma Pedrero hablan de sus obras". En *Estreno* 19.1. (1993), pág. 32.

sensible y afectuoso que se preocupa de la mujer, la apoya, anima y consuela, y con quien se podría establecer una relación de pareja sustentada en la igualdad y el afecto mutuo. Estos dos tipos de hombre mencionados y los conflictos existentes entre el hombre y la mujer son expuestos, entre otras obras, en las piezas en un acto que componen la trilogía *Noches de amor efímero*.

Los protagonistas de la primera de estas piezas, *Esta noche en el parque*, son la joven Yolanda, de unos veinte años, y Fernando, algo mayor que ella. Yolanda quiere que Fernando le explique por qué no ha vuelto a dar señales de vida tras la noche que ambos pasaron juntos.

Ante la indiferencia y el rechazo de Fernando, para quien la noche con Yolanda no ha sido más que una historia efímera, Yolanda se siente humillada y termina amenazando a Fernando con un cuchillo. Al manifestarle sus sentimientos heridos y exigirle explicaciones en lugar de aceptar resignada su rechazo y conformarse con su papel de objeto de deseo, Yolanda está luchando por su dignidad, por ser respetada y por conservar su amor propio. Luego, Fernando consigue calmarla usando dulces mentiras, le quita de repente el cuchillo y la hiere de muerte. Yolanda se convierte así en víctima de la violencia de Fernando en dos sentidos: Por un lado es víctima de su violencia sentimental, y por otro lado es víctima de la violencia corporal que le causa la muerte.

Floeck ve en esta obra una confrontación entre hombre y mujer; según su análisis, aquí predomina un discurso masculino lleno de sexualidad agresiva, al que Paloma Pedrero contrapondrá en las dos siguientes piezas de la trilogía (es decir, en *La noche dividida* y *Solos esta noche*) un discurso femenino donde preponderan la armonía y la ternura entre el hombre y la mujer[10].

De hecho, ya en la segunda pieza, *La noche dividida*, se puede entrever en el horizonte una relación hombre-mujer positiva: En este caso se describe el encuentro entre Sabina, una joven actriz, y Adolfo, vendedor de biblias. Aunque ellos dos acaban de conocerse, se cuentan abiertamente sus problemas a lo largo de la noche en que transcurre la acción, predominantemente los problemas de Sabina, quien está esperando ansiosa la llamada de su novio francés (Jean Paul). Después de haber estado recibiendo de éste únicamente vanas esperanzas de volver a verla, Sabina ha decidido abandonarlo, cosa que tiene intención de decírsela esa misma noche. La poca autoestima que ella ha mostrado en su relación con Jean Paul, y la gran importancia que da ahora al desquite que para ella supone hacer realidad la decisión que ha tomado, se desprenden claramente de sus propias palabras:

> Soy yo quien le va a abandonar. Tiene que dejarme hacerlo. ¿Sabes una cosa? Con él nunca he tomado una sola decisión en mi vida. Me llama y voy, me aparta y me quito, me besa y me entrego.[11]

---

10 Floeck: "Paloma Pedrero". Tübingen/Basel: 1997, pág. 146.

11 Pedrero, Paloma: *La noche dividida*. En *Noches de amor efímero*, Madrid, 1994, pág. 32.

Ese deseo de Sabina de ser ella misma quien dé fin a esta situación, tan insatisfactoria desde su perspectiva, indica que está comenzando a respetarse a sí misma. Ahora ya no se contenta con mantener una relación en la que ella no se siente amada realmente. Este cambio de actitud supone romper con el rol que había venido jugando hasta ese momento. Entre ella y Adolfo, el vendedor de Biblias, comienza a desarrollarse una relación amistosa definida por la comprensión y también por la atracción mutua, y Adolfo intenta distraerla de sus preocupaciones y animarla. Éste que al principio parecía nervioso e inseguro, es descrito ahora como un hombre sensible y afectuoso, que actúa sin un interés egoísta y cuya meta es lograr que Sabina vuelva a sentirse feliz. Al final de la obra se produce un desenlace inesperado: Jean Paul entra en la vivienda, y al ver a Sabina y Adolfo durmiendo abrazados en el suelo, deja la llave y se va sin decir una palabra. Ello implica que, una vez más, Sabina no puede llevar a efecto una decisión propia, puesto que Jean Paul ya ha tomado la decisión por ella, sin preguntarle su opinión, y ni siquiera se toma la molestia de aclarar la situación. Sin embargo, el final de la obra no es tan desesperanzado como el de *Esta noche en el parque*, pues Sabina ha conocido en este caso a Adolfo, un hombre diferente con quien puede establecerse una relación de pareja en igualdad y fundamentada en el respeto mutuo.

También en la tercera pieza, *Solos esta noche*, se da un encuentro entre hombre y mujer marcado por la ternura y el romanticismo: se relata la amistad que por casualidad surge entre Carmen, una mujer de unos treinta y cinco años, casada y de clase social alta, y José, mucho más joven que ella y sin empleo. Los dos se encuentran por la noche en una estación del Metro de Madrid. Cuando se dan cuenta de que han perdido el último metro de la noche y de que se han quedado encerrados en la estación, Carmen está al principio entre el miedo que tiene del desconocido José y el que le produce tener que pasar la noche en la oscura estación del Metro. Sin embargo, José, abierto y simpático, logra ir calmando poco a poco la histeria inicial de Carmen, ganarse su confianza, consolarla y darle calor y apoyo, de modo que finalmente ella pierde completamente sus miedos. Traspasando todas las barreras sociales tiene lugar un encuentro romántico, durante el cual ambos intercambian sus ideas sobre la vida y descubren valores comunes. La obra termina con los dos protagonistas abrazados en la oscura estación del Metro, con una Carmen que ha perdido todos sus miedos y se siente segura y protegida junto a José.

En la cuarta obra, añadida posteriormente y titulada *De la noche al alba*, Paloma Pedrero regresa a la postura pesimista que ya habíamos visto en la primera obra[12]. Al terminar su jornada de trabajo, la joven prostituta Vanesa se encuentra con Mauro, un cliente suyo que le ofrece llevarla en auto hasta su casa. Al contrario de Yolanda de la primera obra, que luchaba por no ser degra-

12 Pedrero, Paloma: *De la noche al alba*. En *Noches de amor efímero*, Madrid, 1994, pág. 51.

dada a un mero objeto de deseo, Vanesa acepta resignada su rol de objeto de deseo comercial, y no puede concebir que Mauro se interese por ella como persona. Únicamente gracias a los esfuerzos de Mauro en el sentido contrario se produce una tímida aproximación entre ambos seres, hasta que por fin Vanesa toma confianza en Mauro y le cuenta una parte de la historia de su vida. Pero entonces aparece Ramón, el proxeneta y amante de Vanesa. Al final de la obra, Vanesa, que ama a Ramón a pesar de tenerle un miedo de muerte debido a su brutalidad, persuade a Mauro para que, por amor a ella, se vaya y le deje sola con Ramón.

La diferencia entre ambos hombres es más que evidente: Ramón personifica al macho brutal para quien Vanesa no es nada más que una fuente de ingresos y un objeto con el que él se puede satisfacer siempre que a él le plazca, pero que no le inspira ningún otro tipo de sentimiento. Además, la domina usando la violencia física y disfruta de su posición de poder. Mauro por el contrario representa al hombre sensible y romántico que constituye el polo opuesto a Ramón. El final de la obra está ciertamente cargado de una mayor negatividad que las dos piezas precedentes: Vanesa, que teme a Ramón y sus golpes, se siente aliviada al ver que éste no le va a golpear, sino que le está apremiando para que vayan a casa porque ella (–textualmente–) le "está poniendo cachondo"[13]. De manera análoga a la primera obra, la mujer es víctima de una sexualidad agresiva que, sin embargo, para ella resulta ser el "mal menor" ante la "alternativa" de ser golpeada.

También en la obra *Locas de amar* queda patente con claridad la óptica femenina desde la que la dramaturga madrileña describe y evalúa el problema planteado en esta nueva relación hombre-mujer y la actitud mostrada por el personaje masculino. En esta obra se trata de una mujer de unos cuarenta y cinco años, Eulalia, a quien su marido abandona por otra mujer más joven después de veinte años de matrimonio. Al principio, la protagonista reacciona histéricamente ante la nueva situación, quejándose y sumiéndose en una actitud autocompasiva, e intentando hacer que su marido regrese con ella negándose a comer y amenazando con suicidarse. Su hija Rocío, una joven de diecinueve años, pide a un sicólogo llamado Carlos que se ocupe de su madre. Aparte de ser sicólogo, Carlos venía manteniendo una aventura amorosa con Rocío desde el principio de la obra. Pero ahora Carlos se enamora de Eulalia, desarrollando con su paciente una relación muy íntima que rebasa lo profesional y lo platónico. Gracias a la ayuda de Carlos, Eulalia madura, se libera de la relación que había tenido con su marido y pasa de ser aquella ama de casa modosita, algo regordeta y un poco ignorante, a convertirse en una mujer delgada, moderna y segura de sí misma, que se preocupa de su formación intelectual, escribe poemas, quiere estudiar una carrera universitaria y por fin quiere y puede desarro-

13 Pedrero, Paloma: *De la noche al alba*. En *Noches de amor efímero*, Madrid, 1994, pág. 70.

llar sus talentos. La obra termina con la decisión de ambas mujeres (madre e hija) de terminar las relaciones que estaban manteniendo con aquellos hombres: Rocío termina su aventura con Carlos, Eulalia pide el divorcio a Paco y rechaza además al enamorado Carlos, argumentando que, de momento, ella prefiere vivir sola y disfrutar de la libertad y la independencia recién conquistadas. Como se puede ver, también en esta obra la protagonista logra encontrar al final su propia identidad, valorándose más a sí misma y atendiendo en primer lugar a sus propios deseos, y no a los de los demás.

También en esta obra vemos una contraposición de los personajes tipo masculinos: Por una parte Carlos, el sicólogo, caracterizado en parte como un hombre con debilidades, que se embarca en un lío amoroso tanto con la madre como con la hija, pero que en conjunto representa realmente al tipo de hombre sensible, y gracias a cuya sensibilidad Eulalia aprende a desprenderse del anquilosado rol que había venido desempeñando durante toda su vida y encuentra su propia identidad. El extremo completamente opuesto de Carlos está representado por el marido, Paco. Éste aparece caracterizado como un pachá egoísta que menosprecia a su mujer. Su excesiva seguridad en sí mismo, su arrogancia, su vanidad y sus intentos exagerados de aparentar una juventud que hace ya muchos años perdió son ridiculizados por Paloma Pedrero en la escena donde le hace buscar a gatas por el suelo las lentes de contacto. Cuando su amante le abandona, Paco intenta regresar al lado de su esposa con una mentira: según él se ha dado cuenta de que ella es la única mujer a quien ama. En este momento él espera encontrar una esposa feliz y agradecida por su vuelta al hogar, que le recibirá con los brazos abiertos y le dará otra vez la vida cómoda de antaño. Pero lo que se encuentra es una Eulalia completamente distinta, que le lleva la contraria, que tiene y muestra una voluntad propia, que no permite que le den más órdenes, y para quien la decepción vivida no se esfuma con el simple hecho de que el marido vuelva a casa. Paco no puede asimilar la nueva situación, y pretende dominarla recurriendo de nuevo a sus antiguos instrumentos de dominio, por ejemplo tildando despectivamente las ideas e ilusiones de Eulalia de tonterías, calificándola de trastornada, enajenada y perturbada, e intentando imponerle las decisiones que él ha tomado unilateralmente.

En la obra *La llamada de Lauren*, el problema con el que tiene que luchar la pareja protagonista es de una naturaleza bien distinta a los anteriores. En esta pieza, Pedrero trata el tema de la homosexualidad de un hombre casado y su inclinación al travestismo. Aquí se narra la historia de Pedro y Rosa, dispuestos a festejar su tercer aniversario de boda, que este año coincide con el carnaval. Pedro se ha disfrazado de Lauren Bacall, encargándose además de buscar para su mujer un disfraz de Humphrey Bogart. Lo que en un principio parecía que no iba a ser más que disfraz y diversión se torna muy pronto en un grave problema de fondo, a partir del momento en que Pedro, todavía en casa, se sumerge en su papel de Lauren Bacall y lo vive como si fuera su propia personalidad. Para hacer de Rosa un Bogart "perfecto", Pedro llega incluso a los ex-

tremos de ocultar los pechos de Rosa apretándolos con vendas y de adosarle contra su voluntad un pene artificial. La persuade para practicar juntos un juego en el que ella, en su papel de Bogart, ha de seducirle a él. Durante este juego, él se excita tanto que llega incluso a exigirle a Rosa que le penetre con el pene artificial. Rosa, ya trastornada desde antes por el juego y las reacciones de su marido, se niega horrorizada a seguir con ese juego. Finalmente, Pedro le confiesa que ya desde su niñez se había disfrazado de Marisol (la famosa niña prodigio malagueña de los años sesenta que alcanzó gran fama y éxito en las pantallas del régimen de Franco como actriz y cantante), pero su padre le había sorprendido y tildado de maricón, por lo que entonces se juró a sí mismo demostrar a todo el mundo que era más "machote" que nadie. También confiesa que durante todos estos años ha estado fingiendo y reprimiendo sus verdaderos sentimientos, haciéndose patente que ha estado sufriendo por tener que jugar un papel impuesto por la sociedad, resultándole penoso cumplir las reglas dominantes. No obstante, y como Joan Torres-Pou ha constatado, con su disfraz de Lauren Bacall Pedro no se libera realmente de las imposiciones sociales. En vez de exteriorizar su feminidad se somete a un nuevo cliché, el de la femme fatale, creado por la sociedad patriarcal[14]. En el trasfondo de la problemática expuesta en esta obra, Floeck ve el discurso femenino de Pedrero: ella critica aquí la sociedad machista y sus ideas imperantes sobre lo masculino y lo femenino, unas ideas que esa sociedad impone al individuo[15]. Pero la óptica femenina de Pedrero queda plasmada en esta pieza no sólo porque expone el conflicto que sufre Pedro, sino también por cómo ahonda en los sentimientos y en las reacciones de la esposa (Rosa) ante la nueva situación: En esta obra Pedro no es la única víctima, Rosa también. Ella es la víctima de su marido en dos sentidos: Por un lado por la situación, completamente inesperada, con la que Pedro le confronta abruptamente; por otro lado, por la conducta que Pedro muestra a continuación. Él esquiva todos los intentos de Rosa de establecer una comunicación entre ambos, y se concentra exclusivamente en convertir a Rosa en un perfecto Bogart ocultándole los pechos y adosándole un pene artificial. Con ello le está imponiendo violentamente una identidad sexual ajena, además de hacerle ahora sufrir a ella lo mismo que él ha estado sufriendo desde su infancia. Esta violación de su identidad sexual la expresa Rosa con la frase "me siento mutilada". Como Joan Torres-Pou apunta, Pedro la está convirtiendo de este modo en objeto, la está rebajando a la categoría de una envoltura vacía que ha de servir mera y exclusivamente para hacer realidad sus propios deseos:

> Mientras Rosa (...) subvierte (...) todo el cliché masculino de femme fatale que Pedro está interpretando, éste ignora sus palabras y, prestando atención tan sólo al disfraz y a

14 Joan Torres-Pou: "El elemento paródico en *La llamada de Lauren* de Paloma Pedrero". En *Estreno* 19.1. (1993), págs. 26, 27.

15 Floeck: "Paloma Pedrero". Tübingen/Basel: 1997, págs. 148, 149.

la actitud activa de Rosa, va forjando sus propias fantasías eróticas. La objetualización de Rosa es total. Esa noche Pedro le ha infundido los atributos de galán duro y tierno de película y no importa lo que ella diga. No es Rosa para Pedro sino una fantasía.[16]

Al final de la obra, Pedro se va solo al carnaval con su disfraz de Lauren Bacall. Pero antes de que salga de casa, Rosa le arregla la pintura de los labios y le desea que disfrute del carnaval. Con este acto ella está aceptando la nueva situación, pero al mismo tiempo se queda abandonada, completamente trastornada, sola y triste.

Las relaciones humanas que Pedrero describe en su teatro no se limitan a las relaciones de pareja. Como mujer que es también le interesan las relaciones entre padre e hija, analizando en varias de sus obras la influencia que tiene la relación hija-padre en la vida de la mujer y en las relaciones de ésta con los hombres. Así, por ejemplo, en *Besos de lobo*, la joven Ana regresa del internado a casa de su padre en el pueblo, supuestamente para reconvalecer de una enfermedad, si bien en realidad lo hace a causa de una historia de amor con un francés (Raúl) sobre la que en la obra no se dan más detalles. Durante la obra se revela que Ana, a consecuencia de una vivencia traumática de su niñez (ella descubrió que, cuando su madre todavía estaba enferma de gravedad, el padre mantenía una relación amorosa con su cuñada, con la cual se casó tras fallecer la madre), odia a su tía y madrastra. Cuando Ana regresa del internado manifiesta abiertamente ese odio y tiraniza a todos con su extraño comportamiento: No sale nunca de casa, no se relaciona con nadie, rechaza todos los tímidos intentos que un amigo de la adolescencia hace por acercarse a ella, y establece únicamente amistad con Luciano, un joven del pueblo algo ingenuo y con inclinaciones homosexuales. Siempre que el padre intenta convencerla para que salga o procura iniciar una conversación sobre la madre y aquello que ocurrió en el pasado, Ana finge perder el conocimiento. Como observa Floeck, aquí se trata de una joven trastornada sexualmente, que no puede desligarse del padre y tiene miedo de dar el paso que le lleve de la infancia a la vida adulta: Ana no quiere cambiar su rol de niña por el rol de esposa adulta. Las vivencias que tuvo en su niñez le han marcado de tal forma que ahora tiene fobia a los hombres[17]. Esperar a Raúl le sirve de pretexto para no tener que enfrentarse a una relación real con un hombre (por ejemplo con Camilo). Al final de la obra, cuando Ana recibe una carta de Raúl muchos años después, se da cuenta de repente de que ella no ama a Raúl, sino a Camilo, su amigo de la adolescencia. Entonces ella le pide a Camilo que se vaya con ella en el mismo tren en el que va a llegar Raúl. Pero Camilo está indeciso. Cuando el tren finalmente se va, Raúl y Camilo están solos en la estación. Ana se ha ido en el tren. Al final de la obra se ha convertido finalmente en una persona adulta, y ahora sí está prepa-

16 Joan Torres-Pou: "El elemento paródico en *La llamada de Lauren* de Paloma Pedrero". En *Estreno* 19.1. (1993), pág. 28.

17 Floeck: "Paloma Pedrero". Tübingen/Basel: 1997, págs. 139, 140.

rada para enfrentarse a la vida fuera del nido del hogar. Expresándolo en palabras de Floeck, al final ella emprende su propio camino, liberándose de todas las normas impuestas por la sociedad y las ataduras que le ligaban a los hombres[18].

Un tipo completamente distinto de mujer lo encontramos en *Invierno de luna alegre*. En esta obra aparece en primer plano la relación que mantiene un hombre de edad madura con una mujer mucho más joven que él. Olegario, quien en sus días jóvenes había querido ser matador de toros pero le faltaba valor, se gana su sustento representando corridas en la zona peatonal de la ciudad con un toro de cartón, intentando mantener la apariencia de llevar una vida seria y respetable, por lo que considera sus representaciones un trabajo estable que él se toma muy en serio. Un día conoce a Reyes, una joven recién salida del correccional de menores. Reyes se va a vivir con Olegario y participa en sus representaciones. Con su carácter despreocupado, su juventud, su frescura y su ánimo entusiasma a Olegario y a los dos amigos de éste. Con el tiempo Olegario abriga esperanzas de convertirse en algo más que un amigo paternal para Reyes, reaccionando con muchos celos cuando la joven establece una relación amorosa con el joven y apuesto Víctor. Cuando Reyes insiste para que el rival Víctor participe en la "corrida", el pequeño y sagrado mundo que Olegario había creado comienza a resquebrajarse. Floeck interpreta la corrida de toros como un medio que usa Olegario para demostrar su propia masculinidad, particularmente por el hecho de que Reyes hace de toro y deja que Olegario, en su papel de torero, la venza. Pero, al incorporar al rival como tercer socio del negocio, Reyes está destruyendo la autoconfirmación de Olegario y provocando una crisis de identidad en el héroe masculino, de la cual resulta dañado[19]. Cuando al final de la obra Reyes recibe la oferta de trabajar como cantante en un local de top-less, ella decide aprovechar la oportunidad de poder tener por primera vez un trabajo estable y remunerado, y abandona a Olegario, destruyendo así las esperanzas y los sueños de éste y desmoronando completamente su mundo.

El personaje femenino caracterizado en esta pieza es completamente distinto de la mayoría de los demás personajes femeninos de Pedrero, puesto que ya desde el principio de la obra se trata de una mujer segura de sí misma, enérgica, que incluso a través de su comportamiento y su vestimenta va contra las normas dominantes, y que además no tiene ninguna atadura. Ella toma sus propias decisiones con autonomía y libertad, guiándose exclusivamente por su voluntad. Es decir, posee desde el principio de la obra unas características que los demás personajes femeninos de Pedrero adquieren, bien durante el transcurso de la obra, o bien al final.

---

18 Floeck: "Paloma Pedrero". Tübingen/Basel: 1997, pág. 140.

19 Floeck: "Paloma Pedrero". Tübingen/Basel: 1997, pág. 141.

Del análisis de las piezas escogidas para este tema puede concluirse que la dramaturga española Paloma Pedrero investiga en su teatro los conflictos reales que se dan en las relaciones hombre-mujer en la sociedad de nuestros días. Para ella, la causa de estos conflictos radica en que, si bien los roles por los que se regía tradicionalmente la conducta de hombres y mujeres han cambiado, los nuevos roles aún no están claramente definidos, y, además, siguen prevaleciendo unos valores patriarcales a los que el hombre todavía recurre cuando se siente confuso e inseguro. El discurso femenino de Paloma Pedrero, cuyos protagonistas son mayoritariamente mujeres, queda patente en la crítica que hace de la sociedad actual a través de su planteamiento de los problemas entre el hombre y la mujer; critica a una sociedad que sigue dictando las normas de conducta de hombres y mujeres, y que sigue estableciendo lo que es masculino y lo que es femenino. Sus personajes femeninos experimentan en el transcurso de las obras una evolución que les lleva al desarrollo de su personalidad y a desligarse en sus relaciones con el hombre de las ataduras impuestas por la civilización patriarcal. A estos personajes femeninos Pedrero contrapone dos tipos antagonistas de hombre: Uno es el machista brutal y egoísta cuya sexualidad agresiva rebaja a la mujer a la categoría de objeto de deseo y la convierte en víctima. El segundo tipo es el hombre tierno y sensible con el que sería posible mantener una relación afectuosa en condiciones de igualdad. En sus obras, la autora expresa su convicción de que el amor entre el hombre y la mujer únicamente es posible si también el hombre se deshace de su antiguo rol –el de macho– y de los antiguos valores patriarcales. Un discurso claramente femenino que, no obstante, no cae en la propaganda superficial del seudofeminismo.

Rubén Darío
LA CARAVANA PASA
Libro primero

Edición crítica, introducción y notas de Günther Schmigalle

Rubén Darío, poeta capital de la lengua española, publicó en su vida unos ocho o nueve volúmenes de crónicas, cuyo valor literario e histórico la crítica está apenas comenzando a descubrir. *La caravana pasa* es uno de los más bellos y menos conocidos entre ellos. Publicado en París en 1902, el volumen contiene 31 crónicas, agrupadas en cinco libros. La presente edición crítica se basa en la primera edición, cotejada con las crónicas originales publicadas en *La Nación* de Buenos Aires, textos hoy difícilmente accesibles. Los temas tratados por Darío abarcan desde la canción callejera de París hasta los milagros de Lourdes, desde las cortesanas de la *Belle Époque* hasta las carreras de caballos y de automóviles, desde el colonialismo hasta el culto decadente por la muerte. Darío, en sus inicios un admirador incondicional de Francia y de todo lo francés, se presenta en estas crónicas como un observador agudo y crítico de la cultura francesa finisecular. Fascinado por la incipiente modernización, describe fenómenos que han llegado a dominar nuestra vida durante el siglo veinte, y analiza procesos que mantienen aún plena vigencia. Las notas del editor ponen en evidencia la increíble cantidad de informaciones utilizadas por Darío y permiten desglosar detalladamente las innumerables alusiones y referencias implícitas y explícitas, rasgo principal del estilo modernista. Publicada con el apoyo de la Academia Nicaragüense de la Lengua, nuestra edición de *La caravana pasa* se asume como un avance hacia la edición crítica de las *Obras completas* de Darío.

Contenido: La canción en la calle • Perros y flores • Andrianamanitra mby an-trano • El desquite de la muerte • „La más noble conquista del hombre“ • Ludus • Los milagros de Lourdes. – Bibliografía.

220 páginas, 34,– DM (ISBN 3-925867-45-7)

edition tranvía · Postfach 303626 · D-10727 Berlin

Teatro contemporáneo español posfranquista

„Teatro contempóraneo español posfranquista“ recoge las ponencias de la sección de teatro del duodécimo Congreso de Hispanistas Alemanes celebrado del 25 al 28 de marzo de 1999 en Berlín. El tema único era el teatro después de la muerte de Franco.
Las ponencias abarcan las múltiples tendencias de la vida teatral de los últimos 25 años, desde autores como Eduardo Quiles y Antonio Martínez Ballesteros, autores que tienen su origen en el Nuevo Teatro Español, hasta la generación más reciente, representada aquí por Borja Ortiz de Gondra. Se analizan fenómenos como el pasajero éxito de Eloy Herrera (autor ideológicamente ultraderechista) al principio de la transición, el renacimiento del drama histórico, ejemplificado con la obra de Sanchis Sinisterra, y la obra de dos autoras teatrales tan distintas como Lidia Falcón y Paloma Pedrero.
En resumen, este libro da una muestra de la rica vida teatral en España desde la muerte de Franco hasta la actualidad.

EDITION
TRANVIA