



NOTAS SOBRE LA *MOJIGANGA DE LAS VISIONES DE LA MUERTE*, DE CALDERÓN DE LA BARCA: UNA METÁFORA BURLESCA DEL HOMBRE BARROCO

Eduardo Pérez Rasilla



La puesta en escena de la pieza de Calderón de la Barca titulada *Mojiganga de las visiones de la muerte*,¹ por el Aula de Teatro Clásico de la RESAD, bajo la dirección de Ana Ramírez, ofrece la oportunidad de reflexionar, siquiera brevemente, acerca de este texto tan representativo del teatro breve escrito por el dramaturgo cuyo cuarto centenario conmemoramos en el año 2000. Una lectura mínimamente atenta de la pieza nos revela fundamentalmente dos notas: en primer lugar, el gusto de Calderón por la burla de los motivos serios, aquellos que constituyen supuestamente la base ideológica y estética de su teatro —aspecto en el que llega incluso a la autoparodia— y, a la vez y quizás paradójicamente, la presencia de sus más profundas obsesiones —tratadas con otro lenguaje dramático y literario— en estas piezas breves y aparentemente menores. Estas líneas partirán de los elementos filosóficos latentes en su *Mojiganga de las visiones de la muerte* para esbozar después un recorrido por las páginas que componen este texto.

■ TRASFONDO FILOSÓFICO DEL TEXTO

El motivo dramático dominante en la *Mojiganga de las visiones de la muerte* se encuentra en los problemas para situar los límites de la realidad: por un lado los efectos del vino y, por otro lado, la confusión entre teatro y vida configuran una pieza festiva, sí, pero inequívoca en lo que se refiere al alcance de sus intenciones y de sus presupuestos filosóficos y estéticos. La *mojiganga* nos muestra un mundo incierto, inseguro, y es ese carácter engañoso el que proporciona las ocasiones de comicidad. El público ríe, porque, como es habitual en la comedia, está situado en una posición de superioridad.

¹ Cito por la edición preparada por Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera: Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia, 1982.

ARTÍCULOS

dad respecto a los personajes, pero el motivo de la risa se basa en una posibilidad real de confusión, extrema, ciertamente, pero reconocible por el espectador como tal posibilidad.

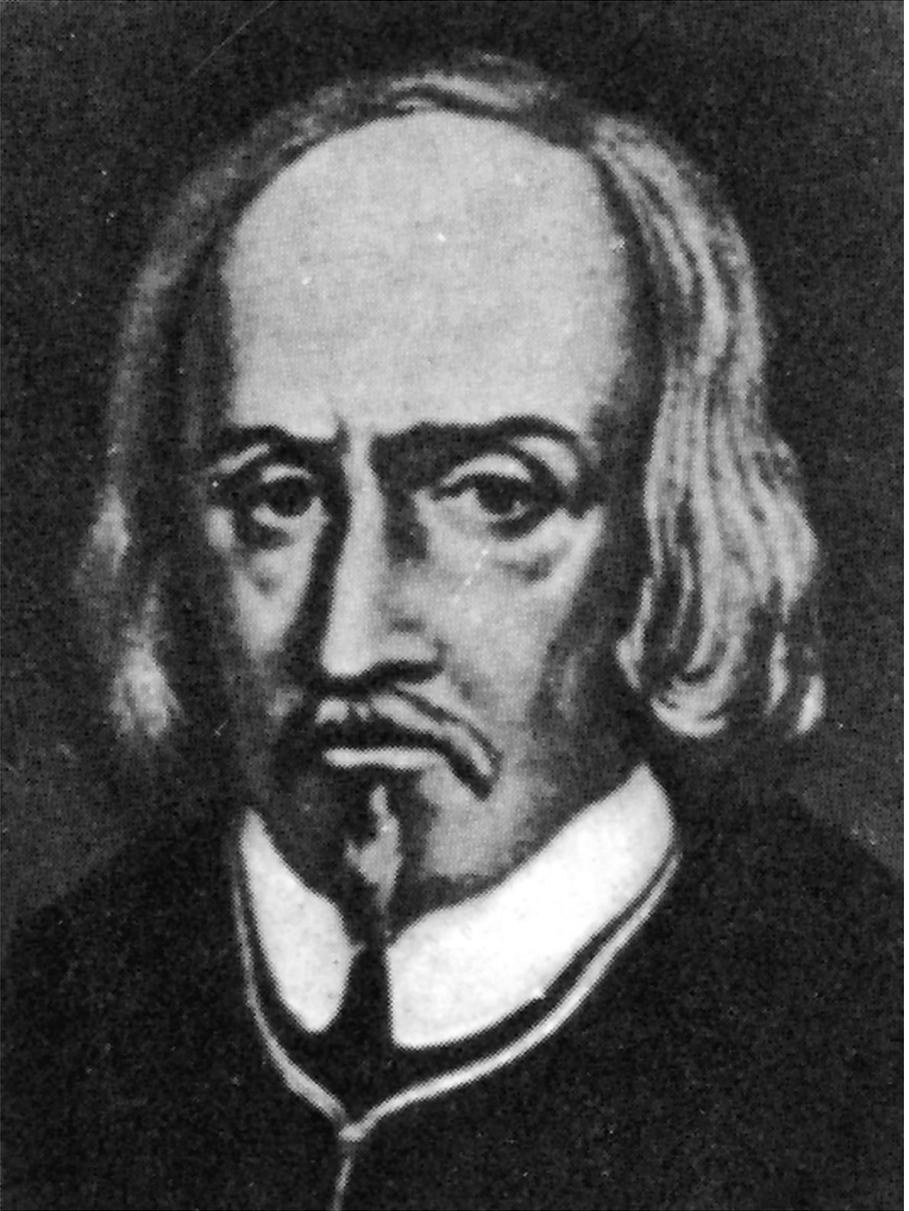
Los errores de percepción, la mentira, la confusión, el contraste entre apariencia y realidad, las situaciones como la borrachera, etc., nos conducen a ese crepúsculo de las certezas en las que se apoyaba el conocimiento clásico y nos introducen, por medio de las chanzas propias de los géneros llamados menores, en ese mundo de brumas cognoscitivas que van extendiéndose según avanza el XVII. El dramaturgo se está sirviendo de la ironía, del guiño, del uso de materiales burlescos para hablar, una vez más, de algo que causa desasosiego intelectual y moral. La crisis del Barroco está latente en estas líneas festivas, con sus dudas y su deseo de encontrar criterios de verdad. Los sentidos engañan a los personajes y con ellos a los espectadores. Es un ambiente espiritual semejante a aquel en el que se sitúa Descartes y su necesidad de encontrar una verdad clara y distinta. El pensador francés había publicado el *Discurso del método* en 1637 y los editores de esta pieza fechan la mojiganga a mediados de la década de los setenta, pero estos motivos y estas cuestiones son recurrentes a lo largo de la obra calderoniana desde sus primeros textos. Recuérdese, por ejemplo, que *La vida es sueño* es de 1635. *La hija del aire* se compuso en la década de los cuarenta y otras importantes piezas calderonianas se escriben a finales de la década de los veinte y a comienzos de la de los treinta.

La confusión perceptiva de *La mojiganga de las visiones de la muerte* se extiende por medio del disfraz, el juego de palabras y, por supuesto, de la representación misma. Podrá argumentarse que muchos de estos elementos caracterizan a la comedia de todos los tiempos y, en efecto, así es, pero no puede olvidarse que el Barroco encuentra precisamente en el teatro su medio de expresión más adecuado, el que mejor se ajusta a sus convicciones estéticas. El teatro dentro del teatro es uno de los elementos recurrentes en el teatro del XVII (Shakespeare o Calderón son los dramaturgos más representativos) y la razón de la recurrencia de este tópico se encuentra en esa sensación abismal o desasosegante que produce una realidad inasible. La vida es tan incierta o tan real, tan efímera o tan espectacular, como una representación escénica. Las metáforas o las imágenes más brillantes (y algunas lo son especialmente) han quedado en la memoria de las gentes, incluso de aquellas que apenas tienen relación alguna con el teatro o con la literatura.

Por otro lado, a los dramaturgos más curiosos debía de resultarles especialmente sugestivo, y todavía nos lo parece hoy a nosotros, aquel mundo a medias brillante y a medias miserable, de los cómicos, con su mezcla de pobreza y espíritu festivo y sensual, su libertad moral, o, quizás mejor, con el cinismo de su inmoralidad, no exento de esa frescura vital que transmiten.

ARTÍCULOS

Todo ello se vierte en esta *Mojiganga de las visiones de la muerte* donde se combinan las diversas facetas de la profesión a través de un juego de contrastes que se apura hasta el extremo, según el gusto barroco, como luego podrá verse.



Calderón de la Barca.

En consecuencia, la vida se presenta como algo efímero, pura apariencia y también puro gozo, lo cual nos conduce hacia lo festivo. La comedia (o los géneros de carácter cómico llamados menores) constituyen un buen cauce de expresión para esta manera de ver el mundo, puesto que es el género que precisamente trabaja ese contraste entre la apariencia y la realidad y desvela la profunda mentira que encierra la vida de los seres humanos. Si además se elige la mojiganga, eso significa la posibilidad del disparate, de la transgresión como medio expresivo idóneo para comunicar esa locura de la vida humana, caracterizada por una incertidumbre que se afronta con sentido del humor. La comedia, y más aún la mojiganga, son las formas adecuadas de representar ese mundo al revés que todos soñamos en alguna ocasión y que nos produce risa, quizás porque nos libera de la tiranía de la realidad, de la norma, de la lógica, etc., como quería Unamuno.

En este sentido, Calderón se burla —aunque sea de una manera amable y relativamente respetuosa— de los propios motivos dominantes de su producción escénica, incluso de los pilares doctrinales en los que se apoya su pensamiento. No pueden entenderse de otra manera sus bromas constantes sobre el alma, el pecado, la muerte, etc. Todo ello nos proporciona una vez más la otra cara de ese Calderón intolerante y dogmático que en tantas ocasiones se ha presentado. A lo largo de las líneas siguientes, que pretenden recorrer el texto, tendremos ocasión de comprobarlo.

Y si el teatro dentro del teatro es el principal hilo conductor de la trama, no falta un segundo elemento que refuerza el carácter cambiante e incierto del mundo y a la vez la mirada festiva con que éste se contempla. Ese elemento es el vino, magistralmente empleado por Calderón en esta mojiganga, en cuanto que adquiere un extraordinario rendimiento dramático. En efecto, el vino es el complemento imprescindible de la fiesta —vino y disfraz, a los que habría que añadir la música y el sexo, de los que luego se hablará— y es también un factor distorsionante en cuanto a la percepción de la realidad, de larga tradición no sólo literaria y teatral, sino también popular. La mojiganga parece regada por el vino casi desde su comienzo hasta su final.

■ DESARROLLO DEL TEXTO

Comienza la pieza con una situación de urgencia, que sirve como incidente desencadenante. La Compañía ha terminado de representar en un lugar y tiene que acudir a otro, que se encuentra a legua y media de camino. Han quedado en llegar allí a mediodía y pasan ya de las dos de la tarde. Por lo tanto, hay prisa, prisa de la que se vale el carretero para urgirlos, posiblemente porque desea terminar cuanto antes su servicio y descansar. La solución a este imposible de estar a las doce, saliendo a las dos de un lugar

ARTÍCULOS

relativamente distante, es apresurar la partida y para ello los actores renunciarán de mala gana a cambiarse de ropa: han de viajar con el vestuario propio de la representación. Este incidente desencadena la acción y además nos transporta a los límites borrosos entre apariencia y realidad de que se hablaba en el epígrafe anterior. Junto a esto nos encontramos con la fórmula del viaje, pero en esa ocasión no se trata de un viaje iniciático, aunque sí de un falso descenso a los infiernos, y, sobre todo, de una excursión festiva, de aire excepcional, que contiene algún ingrediente del mundo al revés, de lo inesperado o de lo imprevisto. No parece excesivo atisbar en este viaje resabios cervantinos. No será el único ejemplo cervantino en esta mojanga de Calderón. El motivo del viaje, el carretero, la compañía de cómicos que asusta a los caminantes ingenuos, etc., recuerdan a tantas páginas del *Quijote*.

Y mientras se ponen en marcha, una broma, tópica, pero eficaz sobre los juramentos del carretero. Su afición proverbial jurar es transformada por el carretero justamente en lo contrario (mundo al revés), aunque en una broma sobre la broma queda desmentida poco tiempo después por el mismo carretero.

CARRETERO Que ha gran rato que el carro está esperando,
este pobre ganado reventando.
Y voto a..., pero jurar no quiero
que es impropio el jurar de un carretero
(vv. 8-11, p. 372)

CARRETERO ¿Usted ignora que es el heredero
de juro de porvida un carretero?
(vv. 26-27, p. 373)

Pero las bromas siguientes pierden esa ingenuidad. El autor recomienda al carretero que cuide bien a la actriz que representa al Alma. La confusión entre la representación de la realidad y la realidad misma genera en primer lugar juegos de palabras (encomendar al alma-recomendación del alma: oración que se recita cuando se entierra a un cadáver), que sigue con “el alma es lo primero” (v. 41, p. 374) o “no vaya el que hace el Cuerpo junto a ella” (v. 42, p. 374), versos que ofrecen una nueva imagen cómica de la muerte y que en realidad manifiestan el deseo del autor de separarla de su marido (probablemente porque él es su amante), broma que se prolonga colocando a la Muerte entre ellos (expresión subconsciente y cómica de un deseo) y que se remata juntando al Ángel con el Diablo, pues la actriz que representa al Ángel es la mujer del autor. Se trata, por supuesto, de revolver

ARTÍCULOS

que ha días que entre sueños me amancilla
no sé qué pesadilla.

Yo me santiguo y en dormir me empeño,
que aunque he de ver visiones en el sueño,
si sus fantasmas me han de dar enojos
para no verlas cerraré los ojos.

(vv. 77-83, p. 376)

La figura del caminante supone la presencia de un segundo viaje en la mojiganga y, éste sí, presenta algunas características propias del viaje iniciático, aunque su tratamiento sea de nuevo desenfadado y burlesco. Pero no es difícil ver en este caminante al hombre del barroco, un hombre desprovisto de la solemnidad de las piezas trágicas o de la seriedad de los tratados filosóficos y situado en el marco de lo cotidiano: la necesidad de recorrer un trayecto, el calor, el sueño, el vino, los miedos íntimos, etc. Pero, al cabo, es un caminante, alguien que debe aventurarse por una senda que no sabe bien adónde ha de conducirlo.

Los viajeros están destinados a encontrarse y la causa es el vino, ese vino que corre por las páginas de la mojiganga. La borrachera es un elemento recurrente: también el carretero está borracho y vuelca el carro. El motivo se repite con frecuencia en la historia del entremés, y forma parte además del gusto por los golpes, caídas y desdichas mecánicas, no sentidas como dolorosas en definitiva, como quería Bergson para la comedia. El accidente se expresa de nuevo mediante un juego de palabras con el vuelco del corazón que siente el personaje del Ángel y el vuelco del carro propiamente dicho.

El caminante, borracho, lo percibe como un sueño, como un verdadero delirio. La acumulación de circunstancias preparadas por Calderón suponen un sistemático transtorno de la normalidad. La confusión entre la realidad y el teatro origina un cúmulo de situaciones paradójicas: al alma le están brumando (aplastando) los huesos² (efecto cómico subrayado por el comentario del caminante), al diablo le quiebran la pierna (lo cual origina el chiste de relacionarlo con *El diablo cojuelo*, la célebre novela de Vélez de Guevara), la muerte parece muerta o el ángel está descalabrado. Todo ello se subraya por parte del caminante: es un modo clásico de amplificar el efecto cómico del chiste.

Pero el caminante no distingue entre vigilia y sueño. Su pesadilla se prolonga cuando está despierto y con ella el disparate de la situación: el diablo

² Se entiende que se refiere al arca que contiene el vestuario o algunos de los efectos de la representación, pero arca significa también el espacio vacío entre las costillas, lo cual es posible que prolongue la confusión o apure el juego de palabras.

que se santigua e invoca a Dios. La petición de ayuda no es aceptada por el caminante: no es caballero³ y no está obligado a socorrer a los menesterosos (¿nueva reminiscencia cervantina?). El diablo, sin embargo, lo agarra y le obliga a marchar con él. Plásticamente reproduce la imagen del hombre llevado por los diablos al infierno, lo que aumenta el terror del caminante y la hilaridad de una situación cómica, basada, como tantas veces, en la superioridad del conocimiento del espectador sobre lo que sabe el personaje. La aparición del Ángel, que reniega de la compañía, es entendida por el caminante como una negativa a salvarlo de las manos del diablo.

La situación se prolonga: el caminante pide ayuda a las ánimas del purgatorio y sale el Alma en brazos del cuerpo: “no lo dije por tanto” (v.157. p. 379: ‘no lo dije en sentido literal’, podríamos entender). Antes se ha sentido —y la situación se repetirá— como personaje de un auto sacramental, en esa misma línea de confusión entre teatro y realidad, pero también en el gusto que Calderón siente por la autoparodia.

El caminante encomienda el Cuerpo y el Alma al Ángel y al Diablo —en un cómico deseo de no buscarse complicaciones— y se marcha huyendo. Pero entonces aparece la Muerte con la guadaña, atributo popular de su siniestro poder, y quiere vengarse del caminante que no la ha salvado. La han dejado para lo último, lo que constituye una eficaz broma macabra: a la muerte siempre se la deja para el final:

CAMINANTE Pues, ¿por qué se enoja de eso?
 ¿Quién no dejó para postre
 hacer de la muerte acuerdo?
 (vv. 176-178, p. 380)

Pero no parece excesivamente audaz ver además en esta broma una nueva burla de los motivos que configuran el universo moral de las piezas serias de Calderón: nadie se preocupa de la muerte hasta que ésta se echa encima, viene a decirse aquí, y todo ello pese a las advertencias de los moralistas o del propio dramaturgo. El tono de estas bromas sigue siendo amable —nos encontramos en el ámbito del juego o del mundo al revés—, pero esto no impide la presencia de un cierto relativismo, de un margen para la duda.

La acción dramática ha llegado a su punto más delirante: la figuras del auto han desplegado involuntariamente todas sus posibilidades cómicas en esta inversión moral de aquello que están destinadas a representar. El dra-

³ El caminante explica que es “toreador de tinaja”, es decir, que ejercita un toreo paródico consistente en romper una tinaja. Nos encontramos así ante la parodia de la parodia.

ARTÍCULOS

maturgo debe girar ahora el sentido de la acción y evitar un desenlace cruento, impropio de lo que sólo es una burla.

Y la bota de vino recobra ahora protagonismo y “salva” al caminante. Lo mismo que le produjo su sufrimiento (la pesadilla) le librárá ahora de ella, lo cual recuerda aquello del Lazarillo: “lo que te enfermó te sana y da salud” (Tratado I). Se recupera con la bota el ambiente festivo, lo cual da lugar a nuevas bromas y permite al caminante un juego de palabras con el que justifica su actitud:

CAMINANTE	Me huelgo que la muerta beba y viva, porque no me digan luego que mata el beber. (vv. 190-3, p. 381)
-----------	--

La bebida no sólo mata sino que da vida, incluso a la muerte. Así, no puede extrañar que el Alma y el Ángel sean los que más beban, en contraposición con su supuesta naturaleza espiritual (mundo al revés), lo cual origina también una broma irreverente, aunque ingenua: “Como el alma es tan devota/ se eleva mirando al cielo” (vv. 197-8, p. 381) y un nuevo juego de palabras al hablar de que el diablo, “Aún hasta las botas tienta” (v. 207, p. 381), cuando éste la palpa en busca de un último trago.

El carretero ha recompuesto ya el carro, pero los actores expresan su miedo a través de una reata del maldiciones impropias de la condición de sus personajes en la enésima inversión que presenta la mojiganga, rematada con el cruce verbal entre el Cuerpo y el Alma:

CARRETERO	Vengan, que ya el carro puesto está.
DEMONIO	¡Mal hay mi vida...!
CUERPO	¡Mal hay mi alma...!
ALMA	¡Y mi cuerpo...!
LOS TRES	¡Si en él otra vez entrare! (vv. 208-211, p. 381)

El ya empleado tópico del carretero borracho genera una discusión y la subsiguiente pelea —elemento recurrente en los géneros menores— entre el carretero y el Cuerpo. Curiosamente son el Demonio y la Muerte quienes median para impedir que el Cuerpo y el carretero se maten. Sin embargo, es otro nuevo suceso lo que verdaderamente interrumpe la pelea. Estamos ante un final de aceleración de acontecimientos, frecuente en la comedia y más aún en los géneros breves. Unos gitanos persiguen a los segadores gallegos, presumiblemente para robarles el salario recién co-

ARTÍCULOS

brado. Al oír voces, los gallegos se refugian entre la gente, lo cual estimula a los delincuentes, quienes piensan que hay más posibilidades de robar cuanto más gente haya. Pero unos y otros se aterrorizan al verse ante el Demonio y la Muerte; es decir, se apura por última vez la confusión entre teatro y realidad, y se recurre para ello a la paralización súbita de la que habla Bergson. Esta circunstancia supone un nuevo juego de contrastes: carrera/detención brusca; delincuentes atemorizados, etc. Es el carretero quien finalmente vuelve a todos a la realidad y el efecto recuerda enseguida al desenlace de *El retablo de las maravillas*, de Cervantes, en el que el personaje del furriel —aparentemente el más simple de todos— sale al paso de engaños y confusiones.

Sólo ahora entiende todo el caminante y podemos preguntarnos: ¿Quién es este personaje? ¿Se presenta como un eco del simple de los pasos de Lope de Rueda, tal como parecen sugerir sus miedos y su tardanza para comprender? ¿Nos muestra una imagen distorsionada y cómica del “ego cogitans” cartesiano, si adoptamos un punto de vista que trascienda las convenciones del género y atendemos, por ejemplo, a sus inquietantes palabras finales?

Los gitanos entonces proponen festejar la situación con el desenlace propio del género. De nuevo la trama supuestamente real y las convenciones escénicas se entremezclan:

GITANO En albricias de no ser
 verdad el susto,
 troquemos en regocijo el espanto
 (vv. 249-251, p. 383)

La fiesta final será ese regalo que se hace al que comunica una buena noticia (las célebres albricias). Y continúa la fiesta desde la metateatralidad:

CAMINANTE ¿No se está sabido eso
 pues todas las mojigangas
 tienen un fin, advirtiendo
 que es disparatar adrede,
 tal vez gala del ingenio?
 (vv. 254-258, p. 383)

Pero al final festivo y carnavalesco, a las convenciones del género, sigue un contrapunto amenazador:

CAMINANTE Miedo a estas visiones
 tuve; pero luego

ARTÍCULOS

que he mirado a esotras
mucho más le tengo.
(vv. 271-274, p. 384)

¿Cuáles son esas otras visiones que causan más temor aún al caminante que se asustó con las figuras del auto sacramental? ¿La realidad tal como la percibimos? ¿Los seres humanos, que impresionan más que la representación de ellos mismos en el teatro por terrible que ésta sea? ¿La meditación sobre la muerte misma, como sugiere el anfibológico pero expresivo título? Ha de convenirse que nos encontramos ante un desasosegante desenlace, y más si tenemos en cuenta que se trata de una mojiganga. En un sentido semejante han de considerarse los versos que pronuncian juntos el Alma y el Ángel, quienes advierten:

ALMA Y ÁNGEL que en fines de fiesta
hay siempre mal pleito.
(vv. 277-8, p. 384)

El humor propio de la mojiganga no ha impedido que Calderón esboce los temas y motivos que habitualmente inspiran sus textos mayores. Ni que haya recurrido, una vez más, a un desenlace inquietante y de difícil explicación. No todo en esta mojiganga es festivo y, por supuesto, ninguno de sus elementos compositivos o del lenguaje es gratuito o ajeno a los supuestos estéticos calderonianos. La maestría del dramaturgo consiste aquí en desarrollarlos desde una perspectiva cómica y mediante un lenguaje desenfadado.



EL HONOR DE LOS VENCIDOS: LA GUERRA DE LAS ALPUJARRAS EN CALDERÓN

Juan Mayorga



■ UNA CIUDAD QUEMADA

El Tuzaní de la Alpujarra y *Amor después de la muerte* son dos títulos bajo los que se puede nombrar una hermosa obra de Calderón.⁴ En ella, una mujer es asesinada en medio de los desórdenes de una guerra. Su enamorado será capaz de llevar adelante una venganza improbable: entrará en campamento enemigo, logrará identificar entre miles al soldado asesino y le dará muerte.

Como en otras piezas calderonianas, en el engranaje dramático de *El Tuzaní de la Alpujarra* ocupa posición central un conflicto en torno al honor. Pero, a diferencia de lo que suele suceder en el mundo calderoniano, lo que aquí está en juego no es el honor de un apellido, sino el de miles de hombres. Es el honor de una parte de la sociedad lo que está en peligro en *El Tuzaní de la Alpujarra*. Así como el agravio no procede de un solo ofensor, sino que son

⁴ En las ediciones de Madrid y Barcelona de 1677, que recogen la “Quinta parte” de las Comedias de Calderón, figura en texto el título *El Tuzaní del Alpujarra* y en índice *El Tuzaní de las Alpujarras*. Sin embargo, los últimos versos del drama dicen: “Aquí acaba / *Amor después de la muerte* / y el sitio de la Alpujarra”. El título que acabó por imponerse es el que le adjudicó Vera Tassis de *Amor después de la muerte* en su edición de 1682. No se trata de un desplazamiento insignificante. Como ha observado Ruiz Lagos, ese último título desvía la atención del espectador del infortunio morisco y la orienta hacia una trama sentimental amorosa. Es precisamente la edición de Ruiz Lagos la que vamos a manejar en este trabajo: P. Calderón de la Barca (ed. de M. Ruiz Lagos), *El Tuzaní de la Alpujarra*, Sevilla, Guadalmena, 1998. Acerca del título, ver pp. 57 y ss. En este contexto, ver también: J. Alcalá Zamora, “Individuo e historia en la estructura teatral de *El Tuzaní de la Alpujarra*”, en *Calderón. Actas. Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, T.I.CSIC, 1983, p. 344; y J. M. Caso, “Calderón y los moriscos de las Alpujarras”, en *Id.*, p. 396.

ARTÍCULOS

también muchos los que ofenden.

Los hechos dramatizados por Calderón se inscriben en una guerra civil española: la que empieza con la revuelta de los moriscos granadinos en 1568 y concluye con su derrota tres años después. Hay varias crónicas que se ocupan de esa guerra: *Guerra de Granada*, de Diego Hurtado de Mendoza; *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*, de Luis de Mármol de Carvajal; *Guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita⁵. Estos cronistas coinciden en un esquema narrativo de acuerdo con el cual la presión de las pragmáticas reales fue el detonante que decidió a los moriscos a una rebelión poco menos que suicida.

Los historiadores actuales enmarcan el caso en un contexto complejo. Para explicar el levantamiento morisco tienen en cuenta la presión ejercida por los impuestos sobre la seda, las confiscaciones de tierras y los procesos civiles e inquisitoriales. Por encima o por debajo de estos factores aparece otro más difícil de evaluar: el ambiente de odio en torno a la minoría. Este odio tenía sin duda un componente religioso, al que se adhería la sospecha, no siempre infundada, de complicidad morisca con los piratas musulmanes. Lo cierto es que ya había núcleos densos de población descontenta cuando se prohibió a los moriscos su idioma, sus vestidos típicos, sus baños, sus fiestas, sus costumbres. Los moriscos intentaron levantar la prohibición a cambio de un pago. El rechazo de éste desencadenó el levantamiento. Su primer líder fue un miembro de la franja aparentemente integrada de la minoría morisca. Con el nombre de Aben Humeya, capitaneando a moriscos de la Alpujarra y algunos turcos, se propuso reinstaurar un reino musulmán. Fracasó en el propósito de tomar Granada, pero consiguió el alzamiento de la Alpujarra, donde encontró la resistencia de pocos y dispersos cristianos. A partir de entonces, los bandos se hicieron una guerra terrible. Tras un fallido intento de avenencia propuesto por el general español Juan de Austria, Aben Humeya fue asesinado por sus propios partidarios. Sin embargo, la guerra se prolongó todavía durante dos años. Ello pese a que los moriscos granadinos no fueron secundados por los del resto de España y los turcos apenas les apoyaron. Pero la potencia del bando cristiano era también pe-

⁵ D. Hurtado de Mendoza (ed. de B. Blanco González), *Guerra de Granada*, Madrid, Castalia, 1981; L. de Mármol de Carvajal (ed. de A. Galán), *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*, Málaga, Arguval, 1991; G. Pérez de Hita, *Guerras civiles de Granada*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1975. La crónica de Pérez de Hita, cuya segunda parte se publicó en 1604, pudo tener un peso especial en la escritura del drama. Calderón parte de personajes históricos para crear algunos de los ficcionales, pero lo hace tomando enormes libertades. Acerca de la manipulación calderoniana de las crónicas mencionadas, ver las notas de Ruiz Lagosa a su edición de la obra. Cf.: Caso, *op. cit.*, pp. 394 y ss.

queña y más orientada al saqueo que a la lucha. Al final, de los ciento cincuenta mil moriscos granadinos, un tercio pereció en la contienda.⁶

Más de medio siglo después, cuando las cenizas ya están frías, Calderón dramatiza estos hechos.⁷ Su perspectiva nos interesa precisamente porque prescinde de cualquier prurito de objetividad historicista. Precisamente porque sacrifica la “verdad histórica” a la eficacia del artefacto dramático, precisamente por eso nos interesa la lectura de este Calderón. A diferencia del cronista, el dramaturgo, abiertamente, incurre en anacronismos, escoge unos hechos ignorando otros, los dispone en un orden artificioso, establece relaciones poco probables... No es la “verdad del pasado” lo que se quiere llevar a escena, sino una construcción capaz de interesar a un público actual. Pero aquello que es puesto en escena refleja y configura la percepción que del pasado tiene la actualidad. El Tuzaní de la Alpujarra nos informa menos acerca de aquella guerra que acerca de qué había de ella en la memoria colectiva. En sus palabras y en sus silencios conocemos menos a la sociedad sobre la que Calderón escribe que a aquella para la que Calderón escribe.⁸

⁶ Cf. A. Domínguez Ortiz, *El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias, Historia de España Alfaguara*, Madrid, Alianza, 1980, vol. III, pp. 301 y ss. Véase también el capítulo IV, “La demografía española en el siglo XVI. Población rural y urbana”, pp. 69-87. En su prólogo al libro de Hurtado de Mendoza, Blanco-González defiende la política de la expulsión morisca. A su juicio, en la sublevación alpujarreña resultó fundamental la esperanza del desquite, sostenida por la proximidad de África y por la actividad de los corsarios berberiscos. Lo que hizo Felipe II fue, en opinión de este intérprete, cortar el nudo gordiano de la imposible cohabitación de dos grupos que se detestaban. *Op. cit.*, pp. 53-69. Acerca de la evolución del tratamiento historiográfico dado a la comunidad morisca: M. A. de Bunes, *Los moriscos en el pensamiento histórico. Historiografía de un grupo marginado*, Madrid, Cátedra, 1983. Refiriéndose a *El Tuzaní de la Alpujarra*, de Bunes atribuye a Calderón una notoria simpatía hacia la minoría rebelde. *Id.*, p. 21.

⁷ Dos fechas probables para situar la escritura del texto son 1633 y 1651. Para valorarlo, conviene tener en cuenta tres fechas anteriores: 1502, 1571 y 1609. Corresponden, respectivamente, a la primera insurrección granadina, al fin de la guerra de la Alpujarra y al edicto de expulsión de España de los moriscos. Otras piezas calderonianas de temática musulmana son *El príncipe constante*, *El jardín de Falerina*, *El gran príncipe de Fez* y *La niña de Gómez Arias*.

⁸ Según Caso, Calderón manifiesta su oposición a la política oficial y al racismo de la sociedad de su tiempo y defiende la dignidad de los moriscos bautizados y la necesidad de su integración. Caso, *op. cit.*, p. 402. También para Alcalá Zamora, Calderón sostiene una postura crítica frente a la guerra de la Alpujarra y frente al poder político en general. Sin embargo, desde su punto de vista, el núcleo de la obra es el choque del hombre contra las fuerzas de la Historia. Alcalá, *op. cit.*, pp. 354 y ss. Ruiz Lagos interpreta *El Tuzaní de la Alpujarra* como un intento de reconstrucción de una imagen colectiva dañada por la razón de estado. A la herida cerrada en falso de la expulsión de los moriscos, resultado de una incorrecta política de asimilación, res-

ARTÍCULOS

Esta lectura va a subrayar el hecho de que Calderón represente la rebelión morisca situando como su desencadenante una disputa en torno al honor. Si bien más tarde aludirá a las pragmáticas reales como su causa última, la pieza calderoniana comienza por representar la guerra de las Alpujarras como una lucha por el honor de la minoría.

El Tuzaní de la Alpujarra empieza presentando a unos hombres que parecen sentirse extranjeros en la Granada en que han nacido. Son moriscos reunidos en viernes en secreto. Estos hombres tienen miedo de que su asamblea sea descubierta. El rito que realizan, los vestidos con que se cubren, la lengua que hablan, no están bien vistos en España. De ahí la desconfianza con que miran hacia la puerta cuando alguien llama. El que llama es Juan Malec.

Cuando descubren que es Juan Malec quien llama a su puerta, los moriscos reunidos recelan. Porque si bien Juan Malec es, como ellos, de ascendencia africana, también es “de sangre clara”. Sin embargo, muy pronto van a comprender qué sangre domina en el recién llegado.

Malec es uno de los veinticuatro notables del cabildo de Granada. Y del cabildo viene, a contar lo que en ese lugar acaba de ocurrir. Se ha dado allí lectura a una carta del rey Felipe II que establece instrucciones para los moriscos. En lo sucesivo, éstos no podrán “tener fiestas, hacer zambras, / vestir sedas, verse en baños, / juntarse en ninguna casa / ni hablar en su algarabía, / sino en lengua castellana”. Por ser el más viejo, a Malec le ha tocado ser el primero en manifestarse acerca de las instrucciones dictadas por el rey. Ante los otros miembros del cabildo, Malec ha afirmado que “aunque era / ley justa y prevención santa / ir haciendo poco a poco / de la costumbre africana / olvido, no era razón / que fuese con furia tanta”. Ha salido a replicarle otro Juan, don Juan Mendoza. Mendoza ha acusado a Malec de hablar “apasionado, porque / naturaleza le llama / a que mire por los suyos, / y así, remite y dilata / el castigo a los moriscos, / gente vil, humilde y baja”. Le ha respondido Malec recordándole que los cristianos mozárabes habían merecido respeto pese a haberse mezclado con árabes, y ha añadido que los nobles moros bautizados no eran inferiores a los nobles cristia-

ponde Calderón amnistiando en la mentalidad social aquella contienda civil y restituyendo en la memoria histórica una convivencia tolerante. De ahí el, para Ruiz Lagos, lema básico del drama: la pacificación de la Alpujarra debe evitar, en lo posible, la represión y el uso de las armas. Lo que Calderón aporta a la interpretación del problema es, según Ruiz Lagos, el destino fatal del condenado: esa rebelión imposible que despreciaba el título de ser vasallo del rey de España, era tanto como un combate contra la Fortuna. Ruiz Lagos muestra de manera convincente cómo las variantes introducidas por Vera Tassis en 1682 tienden a convertir lo que es una contienda civil en un episodio de conquista. Ruiz, *op. cit.*, pp. 15-72.

nos. Mendoza se ha burlado de la sangre de reyes de que presume Malec —sangre de reyes, sí, pero reyes moros— y ha acabado agravando físicamente al anciano.

Hasta aquí la narración que hace Malec de lo sucedido en el cabildo. Seguidamente, Malec interpreta el caso como un agravio que no le concierne sólo a él, sino a toda la comunidad morisca. Su interpretación es inmediatamente aceptada por los moriscos reunidos. Nadie le discute cuando afirma que “este agravio que en defensa, / esta ofensa que en demanda / vuestra a mí me ha sucedido, / a todos juntos alcanza”. Malec expone que, por ser él viejo y no tener hijo varón capaz de representarle en la defensa de su honor, el desagravio concierne a todos los varones moriscos en edad de luchar. Una vez planteado el *casus belli*, el discurso de Malec se cierra bajo la forma de arenga: “Ea, valientes moriscos, / noble reliquia africana, / los cristianos solamente / haceros esclavos tratan”. “La Alpujarra (...) toda es nuestra”, añade, antes de animarles a elegir “una cabeza / de la antigua estirpe clara / de vuestros Abenhumeyas”. Mientras tanto, él se propone persuadir “a todos / que es bajeza, que es infamia / que a todos toque mi agravio, / y no a todos mi venganza”. La arenga causa efecto: todos los moriscos reunidos, hombres y mujeres, ricos y pobres, hacen suya la causa de Malec.⁹

De modo que Calderón presenta la guerra de la Alpujarra como un conflicto cuyo epicentro es el honor de la minoría morisca. La pérdida de ese

⁹ También Hurtado de Mendoza sitúa en el comienzo de la sublevación una arenga, la que el notable el Zaher dirige a un grupo de moriscos “poniéndoles delante la opresión en que estaban, sujetos a hombres públicos y particulares, no menos esclavos, que si lo fuesen”. El Zaher expone a los reunidos que sus “mujeres, hijos, haciendas, y sus propias personas” están “en poder y arbitrio de enemigos”. Según el Zaher, los moriscos tienen “tantos tiranos como vecinos” y son “tratados y tenidos como moros entre los cristianos para ser menospreciados, y como cristianos entre los moros para no ser creídos ni ayudados”. La de la lengua es cuestión central en su discurso: “Mándannos que no hablemos nuestra lengua; y no entendemos la castellana: ¿en qué lengua habemos de comunicar los conceptos, y pedir o dar las cosas, sin que no puede estar el trato de los hombres? (...) ¿Quién quita que el hombre de lengua castellana no pueda tener la ley del Profeta, y el de la lengua morisca la ley de Jesús?”. El Zaher hace ver a los congregados que sus hijos son atraídos a prácticas contrarias a sus tradiciones y que incluso “cada hora nos amenazan quitarlos de los brazos de sus madres, y de la crianza de sus padres, y pasarlos a tierras ajenas, donde olviden nuestra manera de vida, y aprendan a ser enemigos de los padres que los engendramos, y de las madres que los parieron”. También se queja de los crecientes tributos y de la prohibición de tener esclavos, así como de que se les imponga vestir trajes castellanos, tener las ventanas abiertas —con peligro de “la seguridad, la hacienda, la honra”— y renunciar a sus baños y a sus entretenimientos típicos. Finalmente, el Zaher llama a los moriscos a la unidad y les anima a elegir un líder. Hurtado de Mendoza, *op. cit.*, pp. 116 y ss.

ARTÍCULOS

honor es sentida como hundimiento social del grupo. De acuerdo con las palabras antes citadas de Malec, los moriscos están en riesgo de pasar de libres a esclavos.

La ecuación entre “pérdida del honor” y “caída social” es visible en otros momentos de la obra. Clara, la hija de Malec, es muy consciente de ella. Desearía ser varón para restituir el honor de su familia. Ese deseo tiene una dimensión práctica: mientras esté vigente el agravio sufrido por su padre, ella no merecerá ser esposa de su amado, Álvaro Tuzaní, pues éste no merece mujer “de un padre sin honor”. El propio Álvaro conoce el significado social de la pérdida del honor, pero ve el caso desde una perspectiva distinta. Hasta ahora, su inferior condición le había impedido declarar su amor a la hija de Malec. Pero el hundimiento de la familia Malec lo ha igualado a ésta. En la ocasión de desagrar a Malec, Álvaro ve llegado el momento de merecer a su amada. Clara Malec lo expresa muy bien cuando le dice que “fue menester, señor, / que me hallases sin honor / para casarte conmigo”.

No faltará quien se esfuerce por salvar la armonía social. El notable morisco Fernando de Válór, acompañado del corregidor, el no morisco Alonso de Zúñiga, intenta hacer las paces entre los enemistados. A Válór se le ocurre que la mejor solución es la mezcla de sangres. Propone que Clara, la hija del ofendido Malec, se case con el ofensor Mendoza. Malec finge aceptar la propuesta, pero sólo para ganar tiempo “mientras empieza el motín”. Más sincera es la respuesta de Mendoza. Cuando Válór le invita a casarse con Clara Malec y la compara con el Fénix, Mendoza rechaza la oferta afirmando que “si es el Fénix doña Clara, / estarse en Arabia puede; / que en montañas de Castilla / no hemos menester al Fénix”. Más aun, duda que sea decente “mezclar Mendozas con sangre / de Malec, pues no convienen / ni hacen buena consonancia / los Mendozas y Maleques”. Válór le replica que Malec, como él mismo, “desciende de los reyes de Granada”. A lo que Mendoza contesta: “Pues los míos, sin ser reyes, / fueron más que reyes moros, / porque fueron montañeses”.

Sólo entonces parece entender Válór que no se trata de un conflicto entre dos hombres, sino entre dos ascendencias. Calderón nos lo hace visible al final del primer acto. Los pacificadores Fernando de Válór y Alonso de Zúñiga se sitúan uno frente al otro. Álvaro Tuzaní, el morisco enamorado de Clara Malec, se alinea con Válór. Junto a Mendoza, ofensor de Malec, se sitúa el corregidor, quien descubre ser “Zúñiga en Castilla” antes que representante de la justicia. Afirmando que en el próximo encuentro ya no habrá palabras, sino acero, Mendoza y Zúñiga dan la espalda a los dos moriscos. Éstos se quedan rumiando venganza. Válór se pregunta: “Porque me volví cristiano, / ¿este baldón me sucede?”. Y Álvaro, a su lado, se dice: “Porque su ley recibí, / ¿ya no hay quien de mí se acuerde?”. Hasta ayer se habían

esforzado por ser españoles. Hoy juran hacer “llorar a España mil veces”. La guerra civil es ya inevitable.

El desarrollo de la guerra es el asunto del segundo acto.

Para aplastar la sublevación llega el mismísimo Juan de Austria, anacrónicamente caracterizado como héroe de Lepanto.¹⁰ Merece la pena atender a su visión del bando rival. En el lenguaje del generalísimo, igual que luego en el de sus soldados, reconocemos la aniquilación moral que prepara la aniquilación física del enemigo.¹¹ Juan de Austria lamenta que no se trate de un caso a la altura de su historial, “porque no son blasones / a mi honor merecidos / postrar una canalla de ladrones / ni sujetar a un bando de bandidos”. El encargado de hacerle ver el alcance de la sublevación es Mendoza, el hombre que agravó a Malec. Mendoza acepta pasar por ser el provocador de la guerra, pero es consciente de que aquella ofensa infligida a un viejo sólo había hecho visible el acoso a toda una comunidad. Mendoza afirma que “mejor es decir / que fui la causa primera, / que no decir que lo fueron / las pragmáticas severas / que tanto los apretaron, / que decir esto me es fuerza. / Si uno ha de tener la culpa, / más vale que yo la tenga”. Pero Mendoza sabe que “ya oprimidos / de ver cuánto los aprietan / órdenes que cada día / aquí de la corte llegan, / los desesperó de suerte, / que amotinarse conciertan”.

De acuerdo con la narración de Mendoza, la “traición” morisca había sido preparada en secreto durante tres años. Había comenzado con hurtos a los que siguieron asesinatos, robos de iglesias, sacrilegios y, por fin, la muerte del corregidor. Entre los no moriscos había crecido el miedo tanto como entre los moriscos la soberbia. Soberbia y miedo animados por la expectativa de que la sublevación recibiese socorro de África o de que otros moriscos siguiesen el ejemplo en Extremadura, Castilla y Valencia. Se trataba de treinta mil hombres perfectamente organizados por Fernando de Válor, aquel que intentó sellar las paces con la mezcla de las sangres. El primer gesto del líder morisco había sido establecer entre su gente “que ninguno se llamara / nombre cristiano, ni hiciera / ceremonia de cristiano”. También había dispuesto “que ninguno hablar pudiese / sino en arábigo lengua; / vestir sino traje moro, / ni guardar sino la secta / de Mahoma”. Él mismo había tomado el apellido de los reyes de Córdoba: Abenhumeya.

¹⁰ La batalla de Lepanto tuvo lugar en 1571, después de los hechos dramatizados por Calderón. De la narración de Hurtado de Mendoza cabe deducir que la misión encomendada a Juan de Austria fue no tanto la de aplastar el levantamiento —ya aminorado cuando él interviene— como la de dar al problema morisco una solución “definitiva”. Cf. Blanco-González, *op. cit.*, p. 66.

¹¹ Acerca de la costumbre de emplear un lenguaje ofensivo contra los moriscos por parte de los cristianos viejos, ver Ruiz, *op. cit.*, pp. 160 y 209.

ARTÍCULOS

La alianza entre Fernando de Valor y Álvaro Tuzaní se ha sellado en el casamiento del primero con la hermana del segundo. A su vez, Álvaro se ha unido a Clara Malec ante el Corán. Ya no hay mezclas de sangres. Los moriscos organizan su resistencia encomendándose a Alá.

La fragilidad de esa resistencia será visible en el tercer acto, que arranca con el asalto a la ciudad morisca de Galera. Han venido a ganarla veteranos guerreros de toda España. Los explosivos revientan las defensas de la ciudad. Entre las ruinas, don Lope, uno de los jefes militares españoles, ordena que “no quede persona a vida; / llévase a fuego y a sangre / la villa”.¹² Este don Lope es quien da muerte al anciano Malec. A la estocada acompaña de las siguientes palabras: “Muere, perro, y a Mahoma / da un recado de mi parte”. Así acaba el viejo morisco, sin recuperar su honor.

La furia de los atacantes es alentada por la ocasión que se les ofrece de saquear la ciudad para su provecho personal.¹³ Más tarde sabremos que van a arrebatar un enorme botín a los “perros” moriscos. Pero antes debemos fijarnos en uno de los asaltantes, el veterano de Lepanto llamado Garcés. Ya había aparecido en el primer acto. Entonces, se había encontrado con Mendoza, el humillador del viejo Malec. Le cabía alguna duda a Mendoza acerca de su propio comportamiento en el cabildo. Garcés quiso despejarla: “No te disculpes, que muy bien hiciste / en ponerle la mano, / que no por viejo el que es nuevo cristiano / piense que inmunidad el serlo goza / de atreverse a un González de Mendoza”. En el segundo acto vemos a Garcés a punto de ser castigado por Juan de Austria y ofreciendo a éste, a cambio de su vida “cuantas / Galera contiene dentro; / sin que pueda con mi rabia, / sin que valgan con mi acero, / ni en los niños la piedad, / ni la clemencia en los viejos, / ni el respeto en las mujeres”. En el tercer acto lo encontramos incendiando la ciudad de Galera y matando a cuantos moriscos encuentra, sin que ni mujeres ni viejos se libren de su espada. Garcés proclama: “Ninguna vida hoy se guarde / que a mi acero, por hermosa / o por caduca se escape”. El exterminador halla en su camino a Clara Malec. La belleza de la morisca consigue detenerlo. La toca. Ella le ofrece sus joyas a cambio de que deje “limpio el lecho”. Garcés intenta forzarla; ella se resiste, pide auxilio; el soldado la apuñala y, tras arrancarle sus joyas, huye.

Álvaro buscará a Clara “por entre mieses de llamas / entre piélagos de sangre, / tropezando en cuerpos muertos”, pero sólo llegará a tiempo de verla morir. Esa misma Galera cuyas plazas y calles “son abrasadas cenii-

¹² Como señala Ruiz Lagos, don Lope toma en el texto calderoniano el protagonismo represor que correspondió en la realidad a Juan de Austria. Ruiz, *op. cit.*, p. 208.

¹³ Garcés es un soldado cuyo sueldo es el saqueo. Éste parece haber sido norma en la guerra de Granada, y en particular en la toma de Galera. Cf. Ruiz, *op. cit.*, p. 223.

zas”, marco del patético abrazo de Álvaro a su esposa agonizante, esa ciudad quemada mueve a meditación a los jefes del ejército vencedor. Juan de Austria promete ver a sus pies a Abenhumeya, “muerto o vencido”. Pero don Lope, el hombre que acaba de matar al anciano Malec, se atreve a recordar que la intención del rey no fue “destruir gentes que son / sus vasallos, sino dar / escarmientos y templar / el castigo y el perdón”. A esta petición de templanza se adhiere el instigador del conflicto, Mendoza, quien sugiere que los moriscos “la cara del perdón vean, / pues vieron la del castigo”. Persuadido, Juan de Austria envía a Mendoza a la ciudad de Berja, donde todavía resiste Abenhumeya, con la misión de ofrecer a los rebeldes perdón general y su restitución “en sus oficios y estados”. La oferta viaja acompañada de una amenaza: si no se rinden, los moriscos de Berja correrán la misma suerte que los de Galera.

Entretanto, una pasión que sobrevive a la muerte del amado hará a Álvaro capaz de una casi imposible venganza. Para ello, habrá de recuperar el vestido, las maneras, la lengua que abandonó al adherirse a la rebelión. Disfrazado y con la sola compañía de otro morisco, Alcuzcuz, Álvaro entrará en campamento enemigo y hallará entre treinta mil hombres al asesino de su esposa. Álvaro reconoce las joyas de la amada en manos de Juan de Austria, pero ni por un momento piensa que el general puede haber sido el matador. Calderón se sirve de este momento para elevar al de Austria, porque, como dice Álvaro, “es cosa clara / que un noble no ensangrentara / en una mujer la mano”. Calderón quiere que sea el villano Garcés quien, no tomando a Álvaro por morisco, se identifique ante él como el asesino de Clara. Entonces, Álvaro no dudará en ejecutar el gesto vengador.

Juan de Austria vacilará. ¿Qué hacer con este morisco que ha vengado a su dama con tan alto sentido del honor como lo habría hecho el mejor español? Don Lope recomienda dejarle libre. Mendoza recuerda que se trata de un líder enemigo. Finalmente, la hazaña de Álvaro no es suficiente para valerle el perdón. Juan de Austria ordena prenderlo. Pero Álvaro consigue escapar y huir hacia Berja. Su fuga servirá a Calderón para que la historia singular del héroe y la colectiva de los sublevados confluyan en un final consolador.

Álvaro está a punto de ser capturado a las puertas de Berja. Providencialmente, sale de la ciudad su hermana Isabel, esposa de Abenhumeya. Isabel se pone a los pies de Juan de Austria y se presenta ante él con estas palabras: “Doña Isabel Tuzaní / soy, que aquí tiranizada, / viví ajustada en la voz / y católica en el alma”¹⁴. Isabel explica que, habiendo rechazado

¹⁴ A juicio de Ruiz Lagos, la expresión “ajustada en la voz” —frente a la de “morisca en la voz”, que impuso Tassis—, mantiene cierta ambigüedad sobre si Isabel Tuzaní

ARTÍCULOS

Abenhumeya el indulto ofrecido por Juan de Austria, el pueblo morisco le había dado muerte al grito de “¡Viva el sacro nombre de Austria!”. Isabel pide el perdón para su hermano poniendo la corona de Abenhumeya a las “heroicas plantas” de Juan de Austria y diciéndole: “A tus pies / más que el ser reina / estimara ser tu esclava”. También el orgulloso Álvaro se inclina ante el de Austria. Así acaba esta historia de aventuras: con la humillación del héroe. Esa humillación le da lo que no le dio su valor. El generalísimo le concede el perdón.

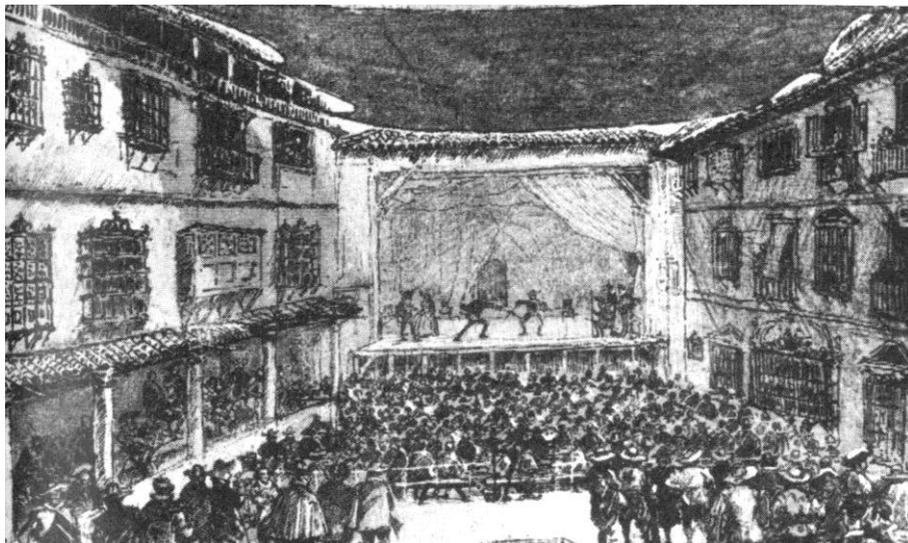
Pero ¿qué perdón es éste? ¿Qué es lo que se está perdonando?

■ HONOR Y PELIGRO

El concepto del honor está en el centro de *El Tuzaní de la Alpujarra*. Sobre todo está en el centro de su primer acto, aquel que nos deja ver los preparativos de la guerra civil. Ese concepto es un elemento estructurante fundamental en la economía del teatro áureo, el resorte más eficaz para desencadenar la acción. Los personajes nombran con esa palabra algo que hay que defender a toda costa; una propiedad más valiosa que la vida. No podemos hacernos cargo de la escena del cabildo, en que Malec es agraviado por Mendoza, desconociendo el carácter imperativo que la defensa del honor tiene para el personaje calderoniano.

Por defender su honor, los personajes de Calderón llevan a cabo las hazañas más sublimes, como ese Álvaro que viaja hasta el corazón del campamento enemigo. También por honor ejecutan crímenes atroces. El mandato de la defensa del honor está por encima de sentimientos, consideraciones éticas o convicciones religiosas, por encima de la capacidad de perdón o de compasión. Puede envolver al personaje en un conflicto de valores en que el del honor acaba imponiéndose. Y es que la palabra “honor” es el eje de un mecanismo al que la conducta individual ha de acoplarse.

había abjurado o no del cristianismo. La indeterminación cultural y religiosa de Isabel, Álvaro y Clara le parece a Ruiz fundamental para entender el texto en el marco de una contienda civil y no en el de una guerra de conquista. Ruiz, *op. cit.*, pp. 258 y ss.



Reconstrucción ficticia de una representación en el corral del Príncipe hacia 1660. Grabado de J. Comba.

El carácter hermético del mundo en que viven los personajes calderonianos se hace especialmente visible en los asesinatos de los dramas del honor conyugal. Hoy, estos dramas suelen ser puestos en escena como si se tratara de desafortunados antecedentes del vodevil: marido celoso, amante escondido en el armario, etc. Lo cierto es que nunca como en esas manifestaciones extremas se hace evidente la centralidad que el imperativo del honor tiene en el universo calderoniano. En obras como *A secreto agravio secreta venganza*, *El médico de su honra* o *El pintor de su deshonra*, lo que impulsa al marido a la venganza no es la pasión de los celos, sino la necesidad de cumplir la ley del honor. No es necesario tener pruebas. Una sospecha basta para el asesinato de la esposa. Incluso se la matará sabiéndola inocente. Hasta su ejecución, las esposas han vivido en un mundo donde palabras, miradas, gestos, son permanentemente vigilados. Frente a cada una de esas mujeres está un hombre a solas con su honor. Ese hombre puede verse a sí mismo como ejecutor de un deber doloroso. Su conciencia y sus sentimientos pueden resistirse a la venganza, pero ésta tiene un carácter de impersonal necesidad. Los padres de las sacrificadas y el rey aprobarán el crimen. Porque es todo un orden social el que se está defendiendo al defender el honor, y toda la sociedad gana fuerza con la venganza del agravio.

En torno al honor se configura un sistema de relaciones recíprocas entre el individuo y la sociedad. El honor no es una cualidad intrínseca del in-

dividuo —una virtud—, sino que depende completamente de la estimación ajena. Es en la opinión de los otros donde está en juego el honor. “Honra es aquello que consiste en otro”, dice un personaje lopesco en *Los comendadores de Córdoba*. Porque, como ese mismo personaje explica, “ningún hombre es honrado por sí mismo, / que del otro recibe la honra un hombre; / ser virtuoso hombre y tener méritos, / no es ser honrado”, sino que lo es “dar las causas / para que los que tratan les den honra”.¹⁵ El honor viene a ser el reconocimiento que el individuo recibe por ajustarse al ideal común. La conservación del honor concierne a todos y cada uno de los miembros de la sociedad. Y, recíprocamente, hasta el más humilde participa del orden común si, de acuerdo con la sanción colectiva, mantiene íntegro su honor.

En caso de agravio, la venganza ha de ser ejecutada porque su omisión supone la exclusión, la muerte civil. Mientras la venganza está pendiente, el ofendido está al margen de la comunidad. También lo está su familia, pues, como el pecado original, la ofensa se transfiere de padres a hijos. Ello exige de cada hombre una vigilante tensión. Una palabra, una acción, una actitud en la que se pueda vislumbrar desprecio, exigen reparación inmediata. Ésta ha de ser adecuada a la ofensa y regirse conforme a la fórmula “secreta venganza a secreto agravio, pública venganza a público agravio”. La venganza es el único medio que el ofendido tiene para volver a la comunidad. Lo que está en juego es el ser o no ser para los demás. Se trata de una cuestión topológica: estar dentro o estar fuera del mundo.¹⁶

¿Se adhiere Calderón a la idealización fanática de unas convenciones de origen medieval incompatibles con la conciencia cristiana? ¿Presenta, sin valoración moral, un orden social alienante que sus personajes aceptan como necesario y dentro del cual la conciencia individual sólo puede ser trágica? ¿Es apología o es crítica de una sociedad y de una época lo que Calderón pone en escena?¹⁷

¹⁵ F. Lope de Vega, *Obras selectas*, México, Aguilar, 1991, vol III, p. 1.259.

¹⁶ Cf. Ruiz Lagos, *op. cit.*, p. 110; A. Alonso, “El honor: el castigo sin venganza”, en: F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, Madrid, Crítica, 1967, vol. III, pp. 362-367; R. Menéndez Pidal, *Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, pp. 145-146; F. Ruiz Ramón, “Introducción”, en: P. Calderón de la Barca, *Tragedias*, Madrid, Alianza, 1968, vol. II, pp. 9-26. Ruiz Ramón abre su comentario con una cita de Juan de Valdés: “Los hombres que reinan en el reino del mundo viven debajo de cuatro crudelísimos tiranos: el demonio, la carne, la honra y la muerte”. Reflexión aparte merece Pedro Crespo, alcalde de Zalamea, para quien el mandato del honor parece referirse a algo que está no sólo por encima del rey, sino también más allá de la sociedad: “Al rey la hacienda y la vida / se ha de dar; pero el honor / es patrimonio del alma / y el alma sólo es de Dios”.

¹⁷ En *Origen del drama barroco alemán*, Benjamin tiene en cuenta la observación de Goethe de que Calderón, como Shakespeare, merece ser antes alaba-

Sea cual fuere el propósito de Calderón, lo cierto es que en los conflictos en torno al honor consigue representar un mundo en que cada hombre, en cada momento de su vida, puede ser puesto en una situación límite. Un mundo en que cada momento puede ser el momento de peligro.

En *Origen del drama barroco alemán*¹⁸, Benjamin critica la interpretación schopenhaueriana del principio del honor. Schopenhauer entiende dicho principio como una convención imaginaria a través de la cual se compone una distorsión exagerada y hasta caricaturesca de la vida y de las relaciones humanas.¹⁹ Según Benjamin, este punto de vista no penetra en el espíritu del drama español. Frente a la línea de interpretación seguida por Schopenhauer, el propio Benjamin sigue la de Hegel, quien caracteriza el honor como “lo vulnerable por excelencia”. Para Hegel, lo característico de la lucha por el honor no es el esfuerzo valeroso; tampoco la búsqueda de una reputación de hombre recto. Según Hegel, el que combate por honor lucha por el reconocimiento, esto es, por la invulnerabilidad abstracta.

Para Benjamin, es la invulnerabilidad física lo que está en juego en la defensa del honor. Sin la protección de un buen nombre, sin el escudo del honor, el cuerpo humano está expuesto al castigo. El hombre sin honor está en peligro. En este sentido, el ultraje que recibe un pariente tiene igual valor que la afrenta al cuerpo propio. A juicio de Benjamin, a través del concepto del honor el drama español consigue presentar el desamparo de la persona en tanto que criatura, es decir, en tanto que cuerpo vulnerable. Más aun, consigue configurar una espiritualidad adecuada al cuerpo de la criatura.

Benjamin llama la atención sobre el hecho de que, a diferencia de las “vidas de mártires”, en las que la existencia del héroe concluía en un san-

do que enjuiciado por su capacidad de adecuarse a una nación y a una época. W. Benjamin, “Ursprung des deutschen Trauerspiels”, en: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, vol. I. 1, p. 307. (Versión española: W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, trad. de J. Muñoz Millanes, Madrid, Taurus, 1990, pp. 119 y ss.).

¹⁸ Benjamin, *op. cit.*, especialmente pp. 262 y ss. y 307y ss. (Versión española: pp. 69 y ss. y 119 y ss.). Una representación de la historia ligada al catolicismo contrarreformista es tan importante a la obra de Calderón como lo es a la de Benjamin otra educada en el mesianismo judío. Ello hace de Benjamin un lector excepcional de Calderón. En *Origen del drama barroco alemán*, Benjamin tiene una y otra vez en cuenta la obra de Calderón como contrapunto a las de sus coetáneos alemanes. A su juicio, éstos nunca alcanzan la flexibilidad y el virtuosismo de un Calderón cuyo teatro es caracterizado por Benjamin como una secularización de los misterios dramáticos medievales.

¹⁹ En el contexto de la interpretación schopenhaueriana, vale la pena recordar la descripción que en *El Gatopardo* hace Lampedusa de uno de sus personajes como un “hombre de honor”, uno de esos imbéciles violentos capaz de cualquier barbaridad”. Citado en P. N. Dunn, “*El alcalde de Zalamea*”, en: Rico, *op. cit.*, p. 798.

griente suplicio, los dramas de honor permiten una conclusión consoladora: el honor puede ser reestablecido. En particular, siempre ha de quedar a salvo el honor del rey, señor de las criaturas pero criatura él mismo. De su honor depende el orden social entero.²⁰ Ese orden, cuya representación a escala es la corte, es visto por Calderón como un fenómeno natural cuya ley es el honor del soberano. En este contexto afirma Benjamin que la representación calderoniana de la historia está dominada no por la expectativa apocalíptica de un tiempo terminal o de una revolución temporal, sino por la idea de restauración. El rey, restaurador del orden cristiano, aplaca el poder ejercido por la naturaleza en el curso de la historia. Con otras palabras: el rey aplaca el destino.

Orden cristiano y destino son, a juicio de Benjamin, los polos del mundo de Calderón. La conexión de ideas cristianas y no cristianas es vista por él como clave en la fundación de un nuevo tipo de drama en que se modifica la noción trágica de fatalidad. Y es que Benjamin descubre en obras como *El mayor monstruo los celos* el antecedente del romántico “drama de destino”. En este tipo de drama, el héroe no entra en conflicto, como en la tragedia, con una instancia superior, sino con una serie de hechos que se suceden fatalmente. El desencadenante de la causalidad es la culpa. Ésta no es entendida como falta ética, sino como mancha inherente a la criatura. Así como la muerte a la que la culpa conduce no es castigo, sino expiación, esto es, purificación por el sacrificio. La existencia marcada por la culpa está sujeta a la ley de la vida natural. Tal sujeción explica, desde el punto de vista de Benjamin, la importancia que en el teatro calderoniano tienen los objetos fatales. Precisamente *El mayor monstruo los celos* es un buen ejemplo de cómo en Calderón un objeto —un puñal en este caso— puede ganar el primer plano. Y es que las cosas adquieren poder sobre el hombre cuando éste queda reducido a la condición de mera criatura.

Benjamin interpreta el teatro calderoniano como la representación a es-

²⁰ En *La vida es sueño* se caracteriza al rey como “absoluto dueño”. En *Saber del mal y del bien*, otra obra calderoniana, se dice que “nadie ha de juzgar / a los reyes sino Dios”. Más reveladoras resultan obras como *También la afrenta es veneno*, de Vélez de Guevara, Coello y Rojas, en que el vasallo ha de renunciar a la defensa de su honor cuando éste le es arrebatado por el rey. Ello muestra que no es la inmoralidad objetiva del acto lo que importa, sino su significado social. Ante la ofensa del rey, no cabe venganza. Sólo cabe eliminar la causa de la ofensa —la esposa, la hija...—, por inocente que sea. Y es que el rey es el garante de ese mismo orden a cuya defensa sirve el principio del honor, el resorte último con que el organismo social cuenta para restablecerse. Cf. J. A. Maravall, “Teatro y literatura en la sociedad barroca”, en: Rico, *op. cit.*, pp. 265-271. En este contexto, recuérdese la caracterización que Jerónimo de Carranza hace del rey como “persona universal, necesaria a la comunidad”. Citado por Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 11.

cala de una humanidad arrojada al estado creatural. El papel predominante que en él desempeña el honor surge de la condición de criatura a la que son reducidos sus personajes. El personaje calderoniano es un cuerpo sólo defendido por el frágil escudo del honor. Un cuerpo siempre a punto de ser puesto en peligro.

Cuando Benjamin medite sobre la Primera Guerra Mundial, la caracterizará como una masiva exposición de hombres al peligro. En aquella guerra, el hombre se había encontrado, de pronto, en un paisaje “en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructivas, estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano”.²¹ Era como si, súbitamente, el ser humano hubiese sido devuelto al mundo natural; como si hubiese retornado a la condición de mera criatura. Benjamin no participó en aquella guerra, pero hizo su propia experiencia de peligro cuando, como otros millones de judíos, fue expulsado de la civilización y tratado como un cuerpo. Culpabilizados por su nacimiento, millones de seres humanos tuvieron que aprender a vivir en una tensa y continua vigilancia, siempre insuficiente para protegerlos de la violencia. Para millones de seres humanos, cada instante podía ser el momento de peligro.

Entre esos millones de criaturas estaban Elli, Vally y Otilie Kafka, muertas entre 1941 y 1943 en los campos de concentración nazis. Su hermano Franz había vislumbrado años antes esa vulnerabilidad absoluta en el *El proceso*, aquella narración en que un hombre es, súbita y misteriosamente, señalado como culpable. Al final de la novela, cuando sus verdugos se disponen a liquidarlo, ese hombre cree ver a lo lejos a otro ser humano que extiende las manos hacia él.²² Se pregunta: ¿será un amigo?; ¿una buena persona que quiere ayudarme?; ¿toda la Humanidad, que intenta impedir que se culmine mi humillación? Pero, finalmente, nadie hace nada por evitar que K. muera “como un perro”. Al fin y al cabo, ¿por qué iba a ayudarle la Humanidad? ¿Acaso, cuando se levanta la mano sobre un hombre, ha de sentirse la Humanidad amenazada?

Pero dejemos el siglo XX y volvamos al cabildo de Granada, donde se está desencadenando otra operación de exterminio. Volvamos al momento en que Malec es agraviado por Mendoza. Inmediatamente, Malec comprende que no puede dejar de defender su honor. Pero comprende algo más: comprende que no es sólo su cuerpo el que está en peligro.

En *De la edad conflictiva*,²³ Américo Castro llama la atención sobre el he-

²¹ W. Benjamin, “Erfahrung und Armut”, *op. cit.* vol II.1, p. 214. (Versión española: W. Benjamin, “Experiencia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos I*, trad. de J. Aguirre, Madrid, Taurus, 1987, p. 167).

²² F. Kafka, *Der Prozess*, Leipzig, Reclam, 1990, p. 201.

²³ A. Castro, *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1972. También tenemos en cuenta: A. Castro, “Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los si-

ARTÍCULOS

cho de que si el objetivo de la mayoría hispano-cristiana hubiese sido establecer el reino de la palabra de Dios, habría bastado vigilar que los moriscos — así como los hispano-hebreos— eran cristianos en cuanto a su creencia y conducta. Para Castro, lo que realmente estaba en juego era el valor de la ascendencia, esto es, a qué casta correspondía la preeminencia social. La centralidad de la cuestión de la ascendencia explica, según Castro, la asignación de las castas no hegemónicas a determinadas ocupaciones, entre ellas las humanistas y científicas. Establecer marcas de ascendencia servía a la casta hispano-cristiana para monopolizar el poder y el prestigio. Esta casta dominante se caracterizaba a sí misma como la limpia. Las otras eran, por tanto, sucias. Mantener vivo el prurito de limpieza de sangre servía para excluir del poder y del prestigio a los miembros de otras castas.

Tengámoslo en cuenta al observar una vez más al agraviado Malec. Parece habersele escogido cuidadosamente entre la población morisca. Se ofende no a un morisco cualquiera, sino a un miembro del cabildo, a uno del que la mayoría de los moriscos desconfía porque no vive como ellos. Los esfuerzos de Malec por asimilarse han resultado estériles. Lo que determina la exclusión no es la fe o la conducta, sino la sangre. El conflicto no es con la religión islámica, sino con la ascendencia africana. Si ni siquiera Malec es respetado, cada uno de los moriscos está en peligro. Otro morisco aparentemente asimilado, el voluntarioso Válór, que empieza tratando el caso como si sólo concerniese a Malec y Mendoza, será el último en comprender el alcance de la humillación del cabildo. Lo que Válór comprende al final del primer acto es que el honor en juego no es el de un hombre, sino el de su ascendencia. En ese momento, declara su enemistad al orden que lo excluye. Entonces, Válór decide ser Abenhumeya. Hará la guerra y la perderá. Morirá sin haber ejecutado la venganza.

La hazaña de Álvaro Tuzaní, insuficiente para valerle el perdón, mucho menos servirá para devolver el honor a los moriscos. Sólo la humillación de Isabel Tuzaní hará que Juan de Austria envaine su espada. Pero el agravio del cabildo seguirá pendiente. Aquel gesto abrió el estado de excepción para toda una comunidad. Ese agravio era un mensaje: el tesón por parecer homogéneo, por erradicar cada diferencia, nunca será lo bastante grande. El no limpio siempre estará en peligro. Siempre habrá de ser todavía más celoso en la eliminación de aquello que le distinga. Tendrá que hacer un gigantesco esfuerzo de desmemoria hasta que un día no le afecte el peor insulto contra sus muertos. Qué enorme tarea: no sólo vivir en la ley de los otros, sino incluso negar a los muertos. Olvidar a los muertos. Olvidar Gale-

ra, la ciudad quemada.²⁴

■ EL HONOR DE ALCUZCUZ

Apenas hemos hablado de este personaje, Alcuzcuz, a pesar de que aparece a lo largo de toda la pieza, y en momentos tan graves como la arenga de Malec o la venganza de Álvaro. Es el gracioso de la obra. Un morisco tan ignorante que, queriendo suicidarse, toma tocino y vino porque ha oído que son venenos para los musulmanes.

Al final de la obra, cuando Juan de Austria perdona a Álvaro Tuzaní, Alcuzcuz se atreve a preguntar: “Y me ¿estar / perdonado?”. Don Juan le contesta que sí. No sólo Álvaro, de alto linaje y tan semejante a los nobles de la casta cristiana, sino también este humilde morisco podrá vivir en la España pacificada.²⁵

Sin embargo, poco antes, en su correría por el campamento enemigo,

²⁴ Hurtado de Mendoza concluye así su narración del asalto de Galera: “Siguióse la victoria por nuestra parte hasta que del todo se rindió Galera, sin dejar en ella cosa que la contrastase que todo no lo pasasen a cuchillo. Repartióse el despojo y presa que en ella había, y púsose el lugar a fuego, y así por no dejar nido para rebelados, como porque de los cuerpos muertos no resultase alguna corrupción: lo cual todo acabado ordenó don Juan que el ejército marchase para Baza a donde fue recibido con mucho regocijo”. Hurtado de Mendoza, *op. cit.*, pp. 344 y ss. Por su parte, Pérez de Hita escribe: “Se usó de tanto rigor y severidad con las mujeres y criaturas, que me parece se llevó el estrago mucho más allá de lo que permitía la justicia y era propio de la misericordia de la gente española, que siempre se señaló hasta en favor de los bárbaros; no hubo piedad para ninguno, alcanzando la muerte no sólo a las mujeres, sino también a las criaturas bautizadas; y tamaño rigor se ejerció por haberlo mandado así el señor don Juan, a fin de que el acerbo castigo sirviese de ejemplo a los demás rebeldes que quedaban por las Alpujarras, temiendo mostrarse en adelante pertinaces y con arrogancia contra Su Majestad, por cuya causa se echó el bando de que no quedase con vida en aquel pueblo hombre, mujer ni niño”. Pérez de Hita, *op. cit.*, p. 666. Poco más adelante, Pérez de Hita atribuye a Juan de Austria la disposición de “que se perdonase la vida a las mujeres y los niños de cinco años abajo”. *Id.*, p. 667. Según Mármol de Carvajal, Juan de Austria “no quiso que se perdonase a varón que pasase de doce años” e hizo matar a muchos moriscos en su presencia. Mármol de Carvajal, *op. cit.*, p. 220. Mármol atribuye al de Austria las siguientes palabras: “Yo hundiré a Galera y la asolaré y sembraré toda de sal, y por el riguroso filo de la espada pasarán chicos y grandes, cuantos están dentro, por castigo de su pertinacia y en venganza de la sangre que han derramado (...)”. *Id.*, p. 218. El propio Mármol describe: “Mas todos fueron muertos, porque aunque se rendían, no quiso Don Juan de Austria que diesen vida a ninguno; y todas las calles, casas y plazas estaban llenas de cuerpos de moros muertos. (...) Habiendo mandado Don Juan de Austria asolar todas las casas de Galera y sembrarlas de sal, partió de aquel alojamiento con toda la gente de guerra para el lugar de Cúllar (...)”. *Id.*, p. 220.

²⁵ Ruiz Lagos ve aquí un final feliz en que el dramaturgo propone como solución del conflicto justo aquello que históricamente no se dio: la integración cultural. Ruiz, *op. cit.*, p. 53.

ARTÍCULOS

Alcuzcuz había tenido mucho más miedo que el propio Álvaro Tuzaní. A diferencia de éste, él no sabe hablar la lengua de los españoles, ni vestir sus ropas, ni comportarse como ellos. A diferencia de Álvaro, Alcuzcuz tuvo que hacerse el mudo para no delatarse como extraño. Juan de Austria le ha perdonado, pero ¿qué le queda? Sin su lengua, sin sus zambras, ¿qué vida le espera a Alcuzcuz? Probablemente nadie se jugaba más que él en aquella guerra.

Los historiadores nos cuentan que, después de la guerra, muchos moriscos supervivientes fueron dispersados por otras regiones e incluso esclavizados. ¿Será Alcuzcuz uno de ellos? ¿Conseguirá hacerse sitio en una España pacificada por guerreros como Juan de Austria, Mendoza o don Lope? ¿Tendrá que disfrazar su cuerpo, su alma, su ascendencia? ¿Vivirá más tranquilo que aquel cristiano nuevo sobre el que escribe Mateo Alemán en el *Guzmán de Alfarache*, que “viviendo alegre, gordo, lozano y muy contento en unas casas propias, aconteció venírsele por vecino un inquisidor; y con sólo tenerlo cerca vino a enflaquecer de manera, que lo puso en breves días en los mismos huesos”? Alemán compara a aquel cristiano nuevo con un carnero que compartía jaula con un lobo: “Aunque el carnero comía lo que le daban, hacía tan mal provecho, por el susto que siempre tenía, que no solamente no medraba, empero se vino a poner en los puros huesos”.²⁶ ¿Será para Alcuzcuz cada uno de sus momentos el momento de peligro? ¿Se sentirá el resto de su vida como se sintió en aquel campamento? ¿Vivirá siempre en territorio enemigo?

¿Qué fue de Alcuzcuz? ¿Qué fue del honor de Alcuzcuz?

²⁶ Citado por Américo Castro en *op. cit.*, 1972, p. 188.



EL CUERPO PERMANECE: UNA ESCENOGRAFÍA DE FERNAND LÉGER

Ángel Martínez Roger



La Création du Monde es la historia de la Creación y el nacimiento del hombre tal como un aborigen podría concebirlo. Se dieron varios elementos novedosos en la coreografía, por ejemplo, bailarines que emulaban garzas y se movían montados sobre zancos, y otros que adoptaban el papel de animales caminando a cuatro patas. Como en otros casos la acción se desarrollaba casi a oscuras, con intervalos intermitentes que producían un interesante juego de luces y sombras.

C. W. BEAUMONT, *The Complete Book of Ballets*, Londres 1937.

El 25 de octubre de 1923 se estrenó *La Création du Monde*, ballet de Blaise Cendrars, con música de Darius Milhaud, decorados y vestuario de Fernand Léger y coreografía de Jean Börlin. Dentro del conjunto de la producción escenográfica de estos años, la obra ha sido interpretada como ejemplo máximo de la mecanización total. Sin embargo, un análisis más ligado a la propia producción de Léger, nos puede conducir a un entendimiento de esta obra como algo más que un mero juego mecánico. La obra, con su creación primitiva, es un claro ejemplo de la recuperación de las fuentes tradicionales del arte y, sobre todo, el intento de una nueva representación del cuerpo humano identificado con el cuerpo de la pintura. No debemos confundir lo que es la abstracción global con la mecanización. En este caso, la mecanización de Léger no deja de ser figuración, si realmente se puede llamar mecanización. Una figuración sublimada, diseñada si se quiere, pero figuración.

La gran paradoja que resulta de incorporar el lenguaje antifigurativo de la vanguardia a las artes escénicas es la imperiosa necesidad que tiene el figurín teatral de permanecer de pie, recuérdense los ballets de Diaguilev. Pi-

casso hacia “bailar” a los comediantes en unos figurines necesariamente antiorgánicos en el Parade de Satie y muy “a pesar suyo” permanecían erguidos. Léger se encuentra en la misma disyuntiva. En definitiva, la gran reflexión es que las artes escénicas en general, la danza, el ballet, el teatro, la lírica, precisan del cuerpo humano como sustento físico, como base y máquina creadora. La ineludible necesidad de sustentar la expresión, la acción, la obra de arte sobre el recorrido gestual, lo cinestésico, lo “dancístico”, o la emisión de la voz cantada en lo lírico, hacen de las artes escénicas el gran reducto donde el cuerpo humano no se puede diseccionar. Podremos fragmentar y hacer vanguardia con los materiales del espacio escénico, las luces, la música, la danza, pero no podemos hacer desaparecer ni romper nuestro “caballete”. Los bailarines de Léger son hombres enmascarados, son un arquetipo. La máscara deben portarla en sus maneras y actitudes y no simplemente ponérsela. La obligada presencia del cuerpo humano de pies es clara por la necesidad de lo contado. En el fondo no hay nada más que cuerpos, ni luz, ni escenario, ni efectos especiales. Hay pantomima. Así, la fragmentación en las artes escénicas deberá darse en la ruptura de la tonalidad en música y en la ruptura del espacio mediante la alteración de las perspectivas y la descomposición parcial de la caja albertiana, así como en la creación de nuevos modos de lenguaje. Se alterarán las unidades de tiempo y espacio fragmentándolas con los distintos lenguajes de vanguardia. Pero no podemos destruir un cuerpo como se hace en pintura o en escultura. En las artes escénicas el cuerpo está ahí irremisiblemente como último reducto de clasicidad en sí misma.

Léger se hizo responsable de los telones y del espacio donde se movían los personajes del ballet, y así lo describe:

El ballet está basado en el nacimiento del mundo Negro. Cuando se levanta el telón, las tres deidades están en el escenario mirando al público. Detrás de ellos a modo de escenografía, montañas, nubes, la luna, estrellas. Su trabajo es crear plantas, animales y humanos. Las tres deidades —estatuas en alto relieve y relieve fragmentado— tendrán entre cinco y seis metros de altura. Color: ocre y negro, y azul. Algo blanco. Estas enormes figuras tendrán secciones móviles. Lo mismo que el decorado. Así como a lo largo del ballet, la escena Figura con cuatro caras giratorias tiene movimientos lentos, continuos. El nacimiento de los árboles y los animales logrado por medio de un aparato utilizando una piel de batihoja la cual podemos inflar. Bailarines deslizándose por uno de los árboles como monos. (Como elemento de sorpresa). Figuras (bailarines) pesadamente disfrazados llevando corazas dan el resultado que ningún bailarín tendrá proporciones humanas. De este modo lograremos un ballet grandioso y dramático con

efectos de luz que permiten alteraciones de claros y oscuros.¹

Tanto las tres enormes deidades, como las montañas, las plantas, las nubes, la luna, las estrellas, y el propio telón de boca, se mueven en el mismo lenguaje de primitivismo figurativo. Cuando Léger escribe “a modo de escenografía” está huyendo de la pintura de decorado tradicional y está buscando, y encontrando, proponiendo en fin, un mundo entre los lienzos inmóviles y bidimensionales y la caja albertiana tradicional. Debido al poco fondo del escenario, la profundidad habitual quedaba suplantada con un grosor que sugería una cierta bidimensionalidad al espectador, sin embargo, representaba un espacio pictórico hecho realidad. Cuando Léger dice que ningún bailarín tendrá proporciones humanas no está hablando de pérdida de la figuración, simplemente de un cambio de escala al servicio de un nuevo mundo creado. Cuando tapa los rostros con máscaras no lo hace para conseguir una disección figurativa sino para obtener una nueva expresión, un elemento más de organicidad al servicio de la figuración. Utilizando una particular sublimación orgánica en la representación de los cuerpos y no una simple mecanización más propia de sus pinturas de años anteriores en plena Primera Guerra Mundial (por ejemplo, *Los Jugadores de Cartas* de 1917). El conjunto escénico representa una abstracción, sí, pero hacia lo orgánico y no hacia lo mecánico.

¹ Extracto del libro de Bengt Häger, *The Swedish Ballet*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., 1990, pp. 41-47. Traducción de Ángel Martínez Roger.



Léger no está mirando a la máquina y la estética de la industrialización sino que está buscando un arte moderno, actual, basado en un mundo y en un quehacer más primigenio, primitivo. Léger se inspira en antiguas teorías africanas en torno a la creación del mundo, alejadas de la tradición judeocristiana. Así pues, el pintor, hecho escenógrafo, está profundizando en la búsqueda de algo más eterno, los elementos mitológicos y estéticos que trasciendan la herencia cultural del occidente. La creciente industrialización del mundo europeo está cambiando el orden fenomenológico en el cual camina el hombre. El hombre moderno vive en un orden geométrico y así se mueve geoméricamente. En otras intervenciones este geometrismo puede resultar un alarde a la mecanización (compárase, por ejemplo, con la agresividad del *Relâche* de Francis Picabia), pero aquí la búsqueda era otra.

Léger, en su afán de crear un "gesamkunstwerk" (una obra de arte total), consigue que su telón pintado sea ya un preludio a la acción. Los elementos pictóricos se desprendían desde los bastidores y se apoyaban sinuosamente en el escenario. Una visión en penumbra. Los bailarines en concordancia estética con los decorados realizaban una coreografía sencilla, de pasos repetitivos y evolucionando como los animales que representaban, en las an-

típodas de los grandes saltos y alardes de la tradición del ballet romántico.

Durante algunos años previos a la producción de este ballet, el coreógrafo Börlin se había interesado mucho por los bailes nativos, y en 1919 había compuesto para él mismo un baile en solitario que llamó “Sculpture Nègre”. Desde aquel día, siempre contemplaba la idea de producción de un ballet negro, o por lo menos lo que él interpretaba como tal. Con *La Création du Monde* volvió sobre una temática recurrente y obsesiva en su trayectoria. Veamos qué ocurría durante la representación en unas breves notas de ensayos que aparecían en el programa de mano firmadas por Blaise Cendrars:

1. La cortina se levanta lentamente sobre un escenario oscuro. En el centro del escenario vemos una masa confusa de cuerpos entrelazados: caos antes de la creación. Tres deidades gigantes se mueven lentamente por la periferia. Estos son Nzame, Medere, N'kva, los maestros de la creación. Ellos aconsejan rodeando a la masa sin forma, y profieren encantaciones mágicas. 2. Hay un movimiento en la masa central una serie de confusiones. Un árbol gradualmente empieza a crecer, subiendo alto y más alto, levantándose recto, y cuando una de sus semillas se cae al suelo un nuevo árbol brota. Cuando una de las hojas toca el suelo, se alarga, se hincha, meciéndose de un lado a otro, comienza a andar, transformándose en un animal. Un elefante colgado en medio del aire, una tortuga gatea, un cangrejo, monos se deslizan hacia abajo desde el techo. El escenario gradualmente se ha ido clareando en el transcurso de la creación, y con cada nuevo animal se ilumina brillantemente. 3. Cada criatura, con un bailarín explotando desde su interior, evolucionando cada uno en su modo habitual, tomando algunos pasos, y después suavemente comienzan a moverse en un círculo aumentando gradualmente la velocidad, girando en torno a las tres deidades iniciales. Un hueco aparece en el círculo, las tres deidades anuncian encantaciones nuevas y vemos la masa sin forma hirviendo. Todo vibra. Una monstruosa pierna aparece, espaldas tiemblan y se estremecen, una cabeza peluda emerge, brazos se extienden. De repente dos torsos se enderezan, se juntan: estos son hombre y mujer, súbitamente erguidos. Ellos se reconocen entre sí; se ponen cara a cara. 4. Y mientras la pareja realiza la danza de deseo y tras ella el baile de cortejo, todos los seres sin forma que quedaron en el suelo cautelosamente acercan y se juntan en el baile en círculo, llevándolo a un paso frenético y mareante. Ellos son los N'guils, los invocadores, las brujas y brujos, los fetichistas. 5. El frenesí de la ronda se calma; se desvanece y se ralentiza y se marchita. Las figuras se dispersan en pequeños grupos. La pareja permanece de pie aparte en un abrazo que les levanta como una ola. La primavera ha llegado.²

² *Ibidem*.



Es claro que la pintura escenográfica y los figurines adquieren su verdadera dimensión en la adición del resto de los elementos que integran el hecho teatral, luces, efectos, coreografía, ambientación, música, etc. Si todo ello está en concordancia dramáticamente y en “armonía estética” se creará esa plusvalía artística que sólo un arte efímero como el teatro puede crear.

En numerosos encuentros entre el compositor, Cendrars y el propio Léger, se fue ultimando la realización de la producción. Así lo cuenta el músico autor de la partitura Darius Milhaud:



sus ceremonias religiosas.³

De esta manera paseando por París, Léger, Cendrars, y yo trabajábamos los detalles de nuestro ballet. Léger quería proporcionar una interpretación del arte Negro primitivo y pintar la cortina y la escenografía con divinidades africanas expresando un cierto poder oscuro. Pero nunca encontró los efectos terminados suficientemente atemorizantes. Me dio un boceto para el telón, negro sobre marrón oscuro porque lo encontró demasiado claro y demasiado "cómodo". ¡Qué eufemismo más encantador! Le hubiera gustado haber utilizado pieles de batihoja representando flores, árboles y toda variedad de animales que hubiéramos inflado con gas y soltarlos como globos en el momento de la creación. Pero tal proyecto fue poco práctico porque requería un complejo despliegue de cilindros de gas en cada esquina del escenario y el sonido de los globos al inflarse hubiera tapado la música. Léger tuvo que conformarse con dibujar su inspiración sustraída de los disfraces animales como aquellos que llevan los bailarines africanos durante

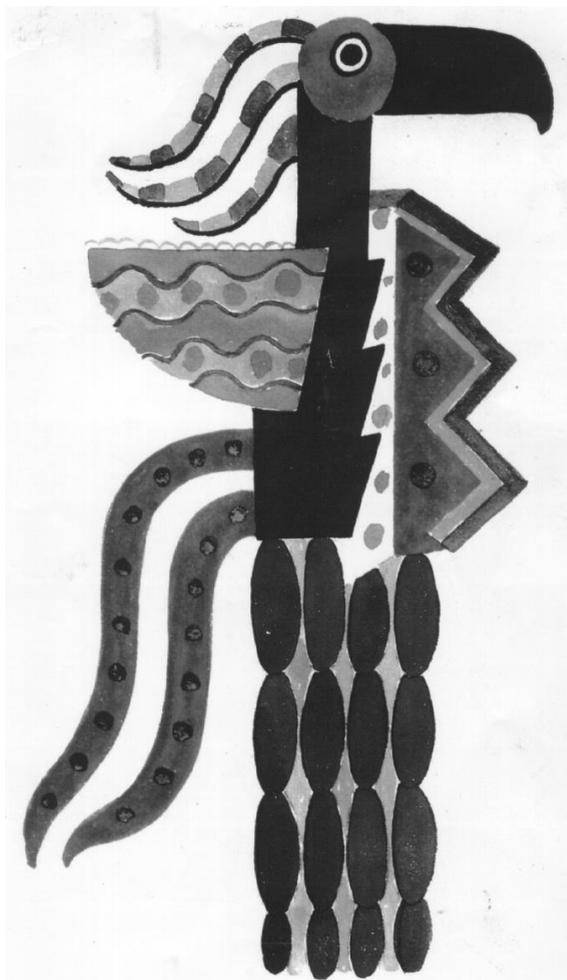
Junto con el deseo tan evidente por parte de los tres de realizar una visión casi antropológica de la creación, habrá que identificar el empeño por parte de Léger de incluir la técnica del globo. Léger buscaba un método de expresar la explosión de vida en el momento de la creación independiente de los obligados requisitos de la fuerza de la gravedad. Si realmente hubiera querido mecanizar la obra habría aceptado aquellos ruidos mecánicos como hizo Satie, deliberadamente, con la máqui-

³ *Ibidem.*

na de escribir y las sirenas en su *Parade* del 1917.

Milhaud, cómo no, también subrayaba la importancia de la música en la producción:

La creación del mundo me dio finalmente la oportunidad de poner en marcha aquellos elementos de jazz que yo había estudiado tan en serio. Disponía a mi orquesta como las de Harlem empleando diecisiete músicos solistas y explotando el estilo de jazz sin reserva, mezclándolo con un tacto clásico.⁴



En cualquier caso, la música creada por Milhaud es para acompañar a otra cosa, música en conjunción con otras artes. Al igual que la buena música de cine es la que adquiere grandeza junto a él y no sola. Esa clara influencia de jazz se traduce en ritmos muy “fáciles” y bailables. Toda la vanguardia musical se encontraba trabajando en el mismo sentido, el antecedente más sólido como asidero fue *Historia de un Soldado* de Stravinsky y *Parade* de Satie. La orquestación para *La Création du Monde* es una reacción a la orquestación post-romántica en lo tímbrico, en lo melódico y en lo armónico. Es un guiño al music-hall. Es en esencia una patada a la tradición tardoromántica que apadrinó Gustav Mahler. Hay en ella golpes arrítmicos que no espera-

⁴ *Ibidem.*

mos, no descansa en la lógica de la armonía clásica de tónica a dominante, lo que hace son saltos armónicos y de tonalidad inesperados teniendo concomitancias con el ragtime. Se introduce el concepto de música de amueblamiento, en cierto sentido es música para amueblar. Es en definitiva música para oír no para ser escuchada. Es el germen de la música radiofónica. Exactamente igual que la pintura escenográfica debe ser valorada enlazada al hecho teatral, de ahí las desafortunadas críticas de algunos historiadores de arte cuando califican duramente decorados de grandes pintores afirmando que son colaboraciones fallidas o desafortunadas y en ningún caso comparables a la producción de "caballete". A pesar de expresarlo en diferentes medios artísticos, la obra musical y visual indagaban las mismas fuentes primigenias para expresar una nueva estética.

Uno de los estigmas de la concepción vanguardista, fuente de su grandeza y su miseria, ha sido su necesidad de vivir el futuro como presente, su imprescindible alteración de la conciencia temporal a la búsqueda de espacios todavía inexplorados y lenguajes todavía inexpressados. Esto implicaba una aceleración continua del ritmo de la creatividad, dando pie a fecundísimas realizaciones, pero así mismo un viaje sin retorno en el que inevitablemente el esfuerzo vanguardista podía acabar desembocando en la esterilidad. La idea es ver el periodo de entreguerra como en parte la vuelta a una figuración que debe incluir la modernidad. Lo que antes de ayer fue vanguardia, es hoy al menos tan tradición como lo que nos han legado los tres milenios precedentes. Picasso, Pollock, Mies y Becket están ya perfectamente alineados con Leonardo, Mozart o Petrarca. La piazza del Popolo de Roma o *La historia de un soldado* fueron vanguardia y son ya tradición.



EL “TEATRO JOVEN” DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Paloma González



El artista se debe al espíritu subterráneo que hay en el país, a su grado de conciencia y de osadía, al atrevimiento que airea la ciudad en que vive, y sobre todo a su alma.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, *Goya*

■ NECESIDAD DE RENOVACIÓN

Cuando en la primera década del siglo, Gómez de la Serna empieza a escribir sus dramas, la escena española está dominada por grandes compañías, propiedad de encumbrados actores —o encumbradas actrices— que imponen sus criterios de programación y pocas veces se aventuran en empresas de talante innovador. Los autores dramáticos de éxito escriben sus obras siguiendo unos esquemas perfectamente probados que permiten el lucimiento de los “divos”, y satisfacen a un público que aplaude los largos monólogos, las situaciones tópicas y las moralejas edificantes.

Las alternativas a ese teatro comercial apenas tenían espacio. Tampoco las compañías extranjeras que visitaban Madrid o Barcelona ofrecían un repertorio demasiado arriesgado, ignorando durante años las obras de autores como Maeterlinck, D’Annunzio, Ibsen, Strindberg o Wilde.

Sin embargo, el joven Ramón no se conforma.¹ Su mirada se vuelve ha-

¹ Guillermo de Torre afirma: “Cuando el escritor no se aviene a seguir normas cristalizadas, cuando aspira a ser él mismo, ha de inventarse sus formas; y la originalidad tiene tanto de don celeste como de arduo trabajo.” Y añade: “Situados en el proceso de la pura evolución literaria, aquellos libros iniciales de Ramón resumen más sencii-

cia las nuevas corrientes estéticas, las innovaciones técnicas, las teorías teatrales más avanzadas y los grandes estrenos europeos. Desde *Prometeo*² (1908-1912), Gómez de la Serna toma el relevo de revistas como *El Teatro* (1900-1905) y *El Arte del Teatro* (1906-1908), en la tarea de divulgar las novedades y los textos fundamentales del momento. Y viaja a París³, capital europea de la modernidad.

Es interesante destacar además su vinculación con el *Teatro de Arte* (1908-1911), de Alejandro Miquis, que consiguió reunir a escritores, actores, escenógrafos y estudiosos en torno a un proyecto teatral alternativo. Su influencia y proyección sobre la sociedad fue limitada, pero, como apunta Jesús Rubio⁴, el *Teatro de Arte* fue recibido con gran entusiasmo por el mundillo artístico madrileño. Entre los estrenos propiciados por Miquis cabe destacar *Trata de blancas* (traducción de *La profesión de la Señora Warren*), primera obra representada en España de Bernard Shaw, *Sor Filomena*, versión de la novela de los hermanos Goncourt (que les permitió experimentar un modelo nuevo de estructura dramática), y las obras de jóvenes autores españoles,

llamente un estado de espíritu transicional: el que se produjo cuando, agotadas ya las aportaciones del modernismo, aún no habían surgido otras." Guillermo de Torre, *La metamorfosis de Proteo*, Buenos Aires, Losada, 1956, pp. 65 y 67.

En la misma dirección, Marta Palenque señala: "Gómez de la Serna pretendía construir una literatura, y un drama "verdaderos", proponía actos arrojados y encendidos, heroicidades y rupturas enconadas. Su teatro "épico" manifiesta, a su modo personal, al Ramón representativo de la crisis general de la Europa de comienzos de siglo.[...] En el fondo, una sensibilidad inserta en una época de cambios y sujeta a un proceso entre la ruptura y la continuación. Tal vez, un Ramón muy europeo y no por ello menos español. Su propia confusión es la de aquellos momentos." Marta Palenque, *El teatro de Gómez de la Serna. Estética de una crisis*, Sevilla, Alfar, 1992, p. 47.

² En la presentación que hace Julio Gómez de la Serna del libro de Camón Aznar sobre Ramón puede leerse: "Mi padre funda *Prometeo*, y Ramón pudo contar ya con un trampolín eficaz para lanzarse a sus invenciones, a sus acrobacias literarias con entera libertad.[...] En *Prometeo* colaboraron jóvenes escritores y artistas (y algunos otros, ya conocidos) que en el curso de los años alcanzarían un justo renombre literario y artístico. También figuraban en sus páginas traducciones [...] de los escritores extranjeros de más selecta altura, casi desconocidos en España: Aloysius Bertrand, Colette, Remy de Gourmont, Óscar Wilde, Bernard Shaw, Maeterlinck, etc. Y entre otros originales, inéditos y en exclusiva, un maravilloso poema en prosa del entonces sultán de Marruecos, Muley Hafid; y el primer *Manifiesto del futurismo* de Marinetti, enviado por él expresamente para *Prometeo*." José Camón Aznar, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 13.

³ Durante esta etapa, Gómez de la Serna visita París en dos ocasiones. Allí conoce a Picasso, Apollinaire, Bretón.

⁴ Jesús Rubio Jiménez "El Teatro de Arte (1908-1911): un eslabón necesario entre el modernismo y las vanguardias", *El teatro político en España. Del Modernismo a las Vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, pp. 133-156.

como *Cuando las hojas caen*, de José Francés y el fallido proyecto de llevar a los escenarios *Utopía* de Ramón. Esta labor se complementaba desde *Prometeo*, virtual portavoz del grupo, y en cuyas páginas se prestaba atención no sólo a la obra de autores ya consagrados en Europa (D'Annunzio, Maeterlinck, Wilde, Shaw...), sino también a los intentos renovadores de la emergente vanguardia artística y literaria (Fort, Marinetti, Apollinaire, Rachilde...).

En ese ambiente de rechazo del drama burgués decimonónico y búsqueda de nuevas fórmulas nace el teatro del joven Ramón.



Ramón Gómez de la Serna.

■ EL “TEATRO JOVEN” DE GÓMEZ DE LA SERNA

A este teatro, escrito entre 1909 y 1912 se le han adjudicado multitud de sobrenombres, algunos de los cuales se deben al propio autor (teatro imposible, teatro muerto, teatro inquieto...). Sin embargo, estos “apellidos” responden, por lo general, a consideraciones de carácter negativo (su impracticabilidad, por ejemplo), y —en mi opinión— no pueden aplicarse por igual a todas las obras. Creo que el término “juven” tiene, frente a ellos, algunas ventajas. En primer lugar, no excluye ninguno de los textos que lo componen. Además, da cuenta de un dato cronológico (la edad de su autor) y deja constancia de un hecho: son obras que se inscriben en una corriente “generacional” que nace con el nuevo siglo y que parte de la necesidad de encontrar ángulos inéditos de la realidad.⁵

Ya hemos apuntado la dificultad de examinar estos textos en conjunto como si se tratase de una obra única. Existen, desde luego, algunos elementos que permanecen constantes, y a ellos vamos a referirnos a continuación. Dichos elementos constituyen una especie de tejido interno sobre el que el autor ha ido entrelazando, en cada una de las piezas, los hilos de una búsqueda concreta en las direcciones más opuestas.

Es esencial en Ramón, como en tantos de sus contemporáneos, la obsesión (y la desconfianza) por las palabras. Procura subrayar la infranqueable distancia que existe entre la vivencia auténtica y su expresión, entre la realidad y las palabras con que convencionalmente puede ser designada, pero al mismo tiempo, siente el vértigo de la auténtica conciencia, y las palabras le proporcionan un oasis, precisamente porque se apoyan en lo convencional.

La crítica del mundo burgués, el mundo de los mayores, es más amplia de lo que parece en una lectura superficial. “Las gentes —dice uno de los personajes de *Los unánimes*— no viven más que sugestionadas, comprometidas en su honra y en su vida por lo inexacto”⁶ (p. 405). Precisamente frente a ese mundo de los mayores, frente a los rostros cuidados, limpios, civilizados y los valores convencionales que representan se levanta la sole-

⁵ En 1925, escribe Ortega: “Un mismo instinto de fuga y evasión de lo real se satisface en el suprarrealismo de la metáfora y en lo que cabe llamar infrarrealismo. A la ascensión poética puede sustituirse una inmersión bajo el nivel de la perspectiva natural. Los mejores ejemplos de cómo por extremar el realismo se le supera -no más que con atender lupa en mano a lo microscópico de la vida- son Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce.” José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, Col. El arquero, 1962, p. 35.

⁶ Cito por Obras Completas, edición de Ioana Zlotescu, “*Prometeo*” II. *Teatro de Juventud (1909-1912)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996.

dad del joven Ramón, fragmentada en sus imágenes-personaje. Ramón se vuelve hacia sí mismo, persigue algo que hay en el interior, algo “natural” y que, sin embargo, no alcanza a comprender. Su

sensibilidad, todavía no “acomodada” a este mundo, le hace percibir abismos, “voces mudas”, farolas temblorosas que iluminan sin deslumbrar. Descubre así en todas las cosas un segundo plano, “detrás de las apariencias”, que es el único que le interesa.

Por esa razón sus personajes tienen una grandeza monumental, necesaria para poder soportar la carga trágica a que Ramón los somete, aunque en obras como la primera *Utopía* o en el *Drama del palacio deshabitado* podemos encontrar un dibujo más “distorsionado”. Son personajes que no van a ninguna parte, porque... no encuentran el camino del paraíso. (A diferencia de lo que ocurrirá años después con los personajes de Beckett, que no van a ninguna parte, porque ya no hay “paraíso” al que ir.)

Sin embargo, desprecia a los héroes clásicos y se esfuerza en disolverlos para poner en escena “hombres más incidentales, menos contenidos y menos incontinentes, más imposibles, que no han retenido la autoridad pública con la flaqueza de los grandes hombres usuales” (p. 418). Los personajes de Ramón renuncian a actuar. No porque no sientan nada, sino porque sienten demasiado, porque su conmoción es demasiado fuerte.

Su obra de juventud es compleja, difícil de interpretar y hasta ambigua. Está poblada de procesos mentales, de miradas interiores, porque el autor de estos dramas es un joven, casi un niño, que observa la realidad, se asombra, indaga la naturaleza de los hombres y de las cosas. En otras palabras: toma conciencia. Conciencia es precisamente lo que echa de menos en el mundo de sus mayores. El joven Ramón descubre la realidad y con ella descubre el “mal”. Reacciona contra ambos, pero al mismo tiempo, los acepta: “¡Y desearé cualquier metamorfosis, cualquier suplicio, cualquier cárcel, cualquier golpe de los carniceros, cualquier espectáculo del éxito de los otros, todo antes que someterme a ser como los otros, el hombre que define el materialismo histórico o el romanticismo!” (p. 166).

En Ramón la soledad no es accidental, responde, más bien, a su voluntad de alcanzar lo esencial fuera del mundo. Reconoce el camino que “no” quiere tomar: el que está adornado con las mejores palabras y las más brillantes ideas. Lo señala y lo denuncia, y advierte que conduce a un teatro “sin perspectiva”. No quiere mirar al pasado. No es necesario. Basta con fijar la vista en el presente: “Hay que llevarlo todo a la incipien- cia, porque en la incipien- cia de todo está el valor suave de las cosas, el valor

climatérico y sabio” (p. 164). En su teatro, la tensión interior y la violencia contenida en un espacio cargado de electricidad crean un ambiente de misterioso atractivo. Éstos son los grandes méritos del primer teatro de Ramón, y también la causa de su mayor insuficiencia.

Vistas las líneas generales de su “teatro joven”, vamos a abordar ahora el examen de tres de las obras que lo componen: *Beatriz* (1909), que es una indagación en el teatro simbolista; *Los unánimes* (1911), en la que explora caminos cercanos a la incipiente vanguardia; y la pantomima *Fiesta de Dolores* (1911). Como veremos, son tres piezas bien distintas, en las que Ramón trata de encontrar respuesta a sus inquietudes por caminos diferentes.

■ *BEATRIZ (EVOCACIÓN MÍSTICA EN UN ACTO)*⁷

El único acto de esta pieza se divide en tres escenas, atendiendo a la tradición que impone el cambio de escena cuando entra o sale un personaje. Sin embargo, esta obviedad deja de serlo, y adquiere una interesante dimensión, si comprobamos que la modificación que se produce entre la primera y la segunda escena viene dada por la entrada de “dos sombras más y la cabeza de Yo’kanaan”. Ya en la lista inicial de personajes se hace mención a su presencia: “La cabeza muda, maltrecha, piltrafosa y lívida de Yo’kanaan (San Juan Bautista)” (p. 583). Quiere, pues, Gómez de la Serna resaltar la importancia de Yo’kanaan, que adquiere rango de personaje presente, que modifica las circunstancias y hace avanzar la acción dramática.

La anécdota, que se desarrolla en las tres escenas, sigue el esquema tradicional de planteamiento-nudo-desenlace. En la primera escena Beatriz, junto a otros discípulos de Yo’kanaan, espera los restos del profeta, en un clima de desesperación y rabia. La segunda escena gira en torno a la cabeza del Bautista. Beatriz la abraza, la limpia, la envuelve amorosamente en hilas... y evoca su vida junto al profeta. El horror de la muerte va despertando en Beatriz la conciencia de un amor que no puede dominar, y la figura de Salomé empieza a convertirse en una obsesión: es lo que ella quisiera haber sido. En la última escena tiene lugar el proceso de reconocimiento de Beatriz y su decisión trágica. La llegada de Agar, hermana de Beatriz, precipita el desenlace: ante su dolor, Yo’kanaan vuelve a morir para Beatriz, ahora definitivamente, y ella no puede seguir viviendo. Decide entonces seguir los pasos del maestro, y corre al encuentro de la muerte.

⁷ Mantenemos aquí el subtítulo “Evocación mística en un acto” con el que apareció en el número 10 de *Prometeo*. A partir de *El drama del palacio deshabitado* (1921), volumen que recoge algunas de las obras publicadas en la revista, Gómez de la Serna cambió dicho subtítulo por el de “Narración mística en un acto”.

Beatriz es un texto construido para dar cuerpo y voz a la tragedia de su protagonista. En torno a ella se agrupan los restantes personajes de la obra que, en realidad, actúan como un “eco” de su memoria. Realidad y ficción se entremezclan constantemente, hasta el punto de no poder distinguirse. La ficción la constituyen el deseo y el recuerdo; a veces, el sueño. Lo más sugerente, por tanto, es el mundo interior femenino representado en escena: el conflicto de su protagonista, el descubrimiento de sus sentimientos, su dificultad para enfrentarse a las convenciones y la moral interiorizada⁸, su momento de lucidez...

Ya desde el título apunta Gómez de la Serna en esta dirección, y con él nos descubre también los modelos estéticos de esta obra “que sería bueno representar después de *Salomé*”. Su admiración por la creación de Wilde le impulsa a escribir su continuación, un nuevo acto. Pero Ramón no puede evitar contestar al modelo propuesto por Wilde, y a la mujer apasionada, exuberante, sensual, “leonina y cruenta”, opone la “pureza lauda” que emana de “la figura menuda y abnegada de Beatriz”. Agustín Muñoz-Alonso y Jesús Rubio, en la introducción al *Teatro Muerto*, señalan la reiterada presencia de esta figura femenina entre los escritores simbolistas:

Beatriz, además de Wilde, se nutre de motivos prerrafaelitas explícitos desde el prólogo donde el autor presenta su drama como “una evocación santa” inspirada por el aroma y la leve luz que desprende una vara de nardo [...] La protagonista de la obra recuerda así la iconografía femenina propia de los prerrafaelitas, y el nombre de Beatriz alude directamente a las abundantes “beatas Beatrices” de Rossetti.⁹

Como Edipo, Beatriz busca sin saberlo su propia destrucción, y el coro observa y enjuicia sus actos. Ese coro trágico (las sombras, los otros personajes) la va envolviendo y acorralando, a medida que la acción avanza. Beatriz adquiere su fuerza en su enfrentamiento con Salomé. Sólo cuando

⁸ Resulta muy significativa, en este sentido, la obsesión de Beatriz por limpiar la cabeza de Yo'kanaan. Otros temas de la moral católica presentes en este texto son el amor entendido como sacrificio, la compasión, la mansedumbre, la sumisión resignada... También se hace alusión a la sociedad hipócrita que margina a los “apestados” para mantenerse limpia. Es una sociedad opresiva, en la que la oposición al poder se ejerce desde las “catacumbas”. Sobre la relación de este texto con los sucesos socio-políticos del momento en que Gómez de la Serna escribe se puede consultar el artículo de Ignacio Soldevila-Durante, “Para la recuperación de una prehistoria embarazosa (Una etapa marxista de Gómez de la Serna)”, *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, edición de Nigel Dennis, Ottawa, 1988, pp. 23-43.

⁹ *Teatro muerto*, Edición de Muñoz-Alonso y Rubio, Madrid, Cátedra, 1995, p. 40.

la joven seguidora del Bautista aprecia en todo su valor a su “adversaria”, sólo en ese momento se reviste de la grandeza propia de los héroes y heroínas de la tragedia. La gran batalla de estas dos mujeres se libra en el campo del amor. Ése es el territorio que se disputan, cada una con sus armas: Salomé la exuberancia, el poder, la “carnalidad”; Beatriz, la pureza, la humildad, la “espiritualidad”. La muerte de Beatriz (anunciada en el final de la obra) es necesaria para restablecer el equilibrio de las fuerzas. Recordemos que la obra de Wilde termina con la ejecución de Salomé. Ambas amaron a Yo’kanaan, ninguna lo poseyó.

Noar es un personaje con gran fuerza. Desde el principio Gómez de la Serna hace notar su presencia, recreándose en el sonido: sus quejas rítmicas, su enfermedad, su “vivir” en la penumbra como acechando... Noar es el mensajero de la muerte, la propia muerte encarnada en un ser lujurioso y repulsivo. Su escena final añade ese toque morboso tan propio del teatro simbolista. Especialmente atractivos son también los otros personajes latentes: Herodes y Herodías, figuras de poder, caracterizadas por el odio que los discípulos del Bautista sienten hacia ellas; Yo’kanaan, el “bien deseado” por todos; y la gran figura, Salomé, que representa la parte que Beatriz ha negado de sí misma, la mujer “real”, que oculta en su interior.

La acotación inicial de esta obra ofrece tantas posibilidades de estudio que merece la pena detenerse en su lectura:

Como si no hubiera decorado... Sólo se columbra que la escena está dividida en dos compartimentos: el de la izquierda insignificante y negro. En él está Noar, el leproso, que se queja por intervalos... La cripta, sombría y desolada, se alarga en la sombra, se abisma... ¿Hasta dónde?... Una lámpara de barro luce en su punta, mortecina y guñosa... El silencio, que es imperturbable y solemne, añade sordidez y sordera al espacio, lo embrea y lo adensa más... Una penetrante emanación de humedad traspasa la carne y enfría la nuca... Sobre una repisa de piedra junto a la pared, a ras del suelo se adivina, gracias a algunas turbias salpicaduras de luz, una hilera ambigua de hombres y mujeres, como participantes de una tragedia incógnita (p. 585).

En primer lugar observemos las indicaciones espaciales: “Como si no hubiese decorado...” ¿Qué está proponiendo el autor? En sus dos obras anteriores (*Desolación* y la primera *Utopía*) el escenario está descrito minuciosamente, como si quisiera elaborar una reproducción milimétrica de la realidad. Sin embargo, con *Beatriz* ya ha emprendido un nuevo camino. La renovación no es sólo formal, sino también de contenido. El rechazo de los “decorados” es un signo de rebeldía de Gómez de la Serna. Y algo más. Pretende conducir al espectador hacia espacios evanescentes, y no quiere que su atención se pierda en lo “anecdótico”. Escenario único, que remite a

un espacio opresivo y silencioso en el que pueda tener lugar la tragedia de la protagonista. Espacio cerrado —de catacumba—, que es el espacio de la muerte, la “cripta sombría” que resguarda el misterio del ser humano enfrentado a su última verdad. Y, sin embargo, paradójicamente, no se describen puertas ni ventanas, no hay un acceso definido, sino que es un espacio que “se alarga en la sombra, se abisma...”

El tiempo, como el espacio, parece suspendido. “Noar, el leproso, se queja por intervalos.” Ese rítmico lamento resuena en el silencio, y refuerza la sensación de haber penetrado en un tiempo fuera del tiempo. Con la siguiente indicación escénica, previa todavía al diálogo, Gómez de la Serna cierra el círculo: “Todo inmóvil, tático, un buen rato.” El espectador queda así atrapado en las redes de la tragedia que va a dar comienzo. La acción dramática, que se inicia en la madrugada y se desarrolla durante algunas horas, nos remitirá enseguida a un tiempo evocado, que no podrá ponerse en movimiento hasta la aparición en escena de la cabeza del Bautista. Pero ese avance es pasajero. Muy pronto se retorna a la evocación, al recuerdo, al tiempo interior. El desenlace se precipita con la entrada de Agar en la tercera escena, que dispara la acción hacia el futuro, del que anticipamos las consecuencias trágicas. Es interesante detenerse en otro aspecto relacionado con el tiempo: las inserciones “mágicas” que se producen con la secuencia del corte de los cabellos, y la pantomima en la que se anuncia que Beatriz va a atentar contra su propia vida.

La riqueza semántica de esa primera acotación se extiende más allá de lo estrictamente espacial. Este breve apunte que hemos realizado vuelve a remitirnos a las líneas maestras del teatro simbolista, con el que vamos definiendo algunos puntos de encuentro: el título, la mirada hacia el mito de Salomé, el espacio cargado de significado, la presencia del misterio y de la muerte... Si examinamos una vez más las indicaciones que aparecen en el texto, atendiendo ahora al mundo de los sentidos, verificamos que el autor describe no sólo sensaciones visuales, sino también auditivas (“el silencio, que es imperturbable y solemne, añade sordidez y sordera al espacio”), olfativas (“una penetrante emanación de humedad”), e incluso táctiles (“traspasa la carne y enfría la nuca”).

Sin abandonar esta primera acotación todavía podríamos encontrar nuevos matices y elementos propios del teatro simbolista (sería interesante, por ejemplo, estudiar la singularidad de su lenguaje, la sutil ironía, las metáforas e imágenes, las sinestesias..., pero esa tarea deberá quedar para otra ocasión).

Respecto a la acción dramática, ésta responde al esquema tradicional de

planteamiento-nudo-desenlace. La acción es también cerrada. Empieza y termina en el mismo lugar, y ya desde el principio la tragedia se presente, como en las clásicas sagas malditas (Edipo, Orestes, etc.).

Por último, me gustaría resaltar los distintos niveles de conflicto presentes: en el primer nivel, encontramos el conflicto anecdótico (Beatriz enfrentada a Salomé por el amor de Yo'kanaan). En un segundo nivel de lectura, encontramos el reflejo de una sociedad en conflicto (referencia a Ferrer y la semana trágica). En un tercer nivel, nos proyectamos sobre el plano filosófico (el mundo de las ideas que se representa: la defensa de los derechos de la mujer; primacía de lo individual frente a lo colectivo, etc.).

■ LOS UNÁNIMES

La estructura de este “drama en un acto” es, aparentemente, muy sencilla. Una sucesión de diálogos entre los mendigos que esperan ante un Refugio para indigentes. Pero tras la primera lectura van emergiendo imágenes cargadas de violenta rebeldía ante la hipocresía de la vida civilizada: “En cuanto hemos dejado de hacer méritos —dice uno de los miserables— la ciudad, en vez de ser neutral, es insultante y esquiva, y se ve cómo nos la pegaba a espaldas nuestras... Ahora se ve bien de frente... No le importa que nosotros lo veamos... Además que alguien la tenía que ver por el revés y extraño a ella...” (p. 408).

En esa dirección apunta el desafío que se impone Gómez de la Serna en la escritura de este texto. Y para abordar una tarea de tal magnitud no le sirven los modelos dramáticos al uso. Si en *Beatriz* veíamos una exploración en los cánones simbolistas, en *Los unánimes* da un paso más allá, e incorpora al proceso de creación la dialéctica de lo consciente y lo subconsciente. El hombre representado en escena deja de ser “compacto”, empieza a mostrarse complejo, multifacético, y, en consecuencia, laberíntico.

No hay nada sencillo en este texto, ni su dramaturgia ni su temática. Granjel opina que “predica el derrocamiento de toda norma convivencial y el primado de una egoísta satisfacción instintiva”.¹⁰ Sin embargo, su comentario sólo da cuenta de la capa superficial de *Los unánimes*.

Técnicamente, la obra se caracteriza por dos elementos: la frialdad distanciadora, que le proporciona su fuerza y su rotundidad, y la introspección psicológica de enorme finura y complicación con la que Gómez de la Serna se coloca en la vía de Proust, Joyce o Virginia Wolf. Sin embargo, Ramón ha renunciado al monólogo interior y tiene que recurrir a las divagaciones nebulosas de un único personaje, el propio escritor, desdoblado en multitud de facetas sobre el escenario. Así podemos encontrar al Ramón “de la frente

¹⁰ Luis S. Granjel, *Retrato de Ramón*, Madrid, Guadarrama, 1963, p. 161.

formidable”, al “flemático”, al “del gesto genial”... Al Ramón en masculino que dialoga con Ramón en femenino... No hay conflicto entre los personajes, porque todos son el mismo personaje en las distintas facetas de su vida. Son *Los unánimes*, no sólo en su opinión, su voluntad y sus sentimientos. Son “unánimes” porque en ellos está latiendo un único corazón.¹¹

Desde su análisis más externo, lo primero que se observa es la escasez de acción. El diálogo es extenso, sin silencios apenas, precisamente porque la voz interior no calla nunca, porque está en permanente movimiento dando cuenta de su incomodidad ante la vida.

En las notas del epílogo, que Gómez de la Serna titula significativamente “Estrago final”, indica el origen y la gestación de *Los unánimes*: “Un día vi el escenario de este drama en un barrio extremo.[...] Allí vi unos miserables extraños, los miserables de excepción, no los miserables asiduos y cotidianos de la cristiandad” (p. 417). Y también describe el descubrimiento de la otra cara de la ciudad: “El miserable goza del revés de la ciudad, el revés en que se muestra sin hipocresía, sin castidad y sin duelos.[...] La ciudad así es otra y sólo se explica por lo que no admite, por lo que da esquinazo, por lo que tira y por lo que miente” (p. 419).

Encontramos, en este mismo “Estrago final”, otra de las claves significativas. Gómez de la Serna realiza una apasionada disertación sobre el azar: “Y hallado el azar se domina todo desde él y se siente la dura presencia de uno mismo.[...] ¡Azar!... Palabra que debe asumirse en el estómago, que es donde se hacen las grandes descomposiciones del cuerpo que le reparten químicamente, y donde también se operan las descomposiciones ideales y simplificadoras del alma... ¡Azar vale más que Germinal!” (pp. 422-423).

Emblemática me parece esta última exclamación que nos sitúa ya dentro del terreno artístico-literario. Siguiendo la línea trazada hasta ahora encontramos una posible vía de interpretación de este texto, pero, sobre todo, descubrimos una “postura estética” de oposición a una corriente bien determinada.

“¡Azar vale más que Germinal!”, grita Gómez de la Serna. Y escribe *Los unánimes*. Frente al pesimismo de Zola, opone la más radical esperanza: “Después de veinte siglos de conservación, día por día, tenía que llegar un día como éste... —dice el miserable de rostro de salvador— en que todo, más que demolerse y ensangrentarse, resultase estupendo e irresistible...” Es una esperanza que no se asienta en el progreso y la ci-

¹¹ La procedencia latina del término “unanimus”; de “unus” y “animus”, sugiere ese aliento único. Recordemos, por otra parte, que hacia 1908 nace en París el “Unanimismo” de la mano de Romains, como tendencia literaria que trata de expresar sentimientos de multitudes.

vilización, ni en el paraíso prometido, sino en la marginalidad. Frente al “diagnóstico” basado en los antecedentes familiares, las propensiones patológicas y la contextura física, que servían al autor de *Germinal* para predeterminar la conducta de sus personajes, Ramón apela al azar para dar sentido a la existencia: “El azar no es un peligro más que para los contratistas del orden, cuyos contratos serían anulados, porque todo presidido por un criterio sin reservas sería la expropiación forzosa [...] Hay que crear el equilibrio, pero no en la creencia del derecho natural, sino en el azar [...] ¡Por eso todas mis palabras y mis pensamientos están sometidos a la desorientación del azar y en él los oriento!” (pp. 422-423). Los casos clínicos de Zola (tarados, sifilíticos, alcohólicos...) dejan paso a los artistas, las madres de familia, los políticos..., que han sentido, como la desgrefñada, la necesidad “de algo que no hay en la ciudad, y que en su defecto tenía que ser esto, esta calle entrevista y a la que no he venido yo, sino que me ha traído su camino...” (p. 403). En *Los unánimes* no hay lágrimas ni risas; sus miserables están por encima de la penuria, la hambruna y la brutalidad presente en la obra de Zola, porque Gómez de la Serna no está recreando un ambiente realista. No quiere provocar reacciones emocionales, sino que busca un soporte para expresar sus ideas.

En su rastreo de unas formas capaces de contener dichas ideas, vimos cómo nace *Beatriz*, que bucea en las aguas profundas del simbolismo. Dos años después, éstas le resultan insuficientes y necesita avanzar por caminos inexplorados. Las palabras con que inicia su “Estrago final” son contundentes: “En un momento teatral en que todo es atavismo en la escena y en que se habla como de una novedad del teatro poético —ese teatro de torpeza, arrebatado y disipador— he escrito este drama sedicente, con las apostasías que comprometen al autor, pero que no comprometen al suceso dramático, abandonado a sus incongruencias y al encrespase de sus palabras” (p. 417).

El influjo del cine y las nuevas tendencias en las artes plásticas —que tanto le impactaron cuando visitó, por azar, la “Exposición de los Independientes” de París— pueden ayudarnos a avanzar en la interpretación de este drama.

Los artistas jóvenes hacen temblar las estructuras, y apuestan por el encuentro de espacio y tiempo que ya no funcionan como coordenadas distintas, sino que se confunden en una misma sensación. Esta búsqueda se apunta tímidamente en *Los unánimes*. Si observamos la sucesión de diálogos y los personajes que intervienen, vemos cómo se producen una serie de secuencias entrelazadas. Las parejas de personajes no abandonan su diálogo, sino que éste continúa como si se estuviese produciendo simultáneamente. Las

cosas parecen encajar a la perfección en un orden preestablecido, hasta la llegada de El Cetrino. Si aceptamos la idea básica de que el tiempo está detenido, o no existe, todo sucede al mismo tiempo y no hay causalidad posible, pues todo convive a la vez, como en los sueños. Con la entrada del nuevo personaje, los miserables se reagrupan, descomponen el cuadro pintado hasta ese momento, y ponen fin a la acción simultánea.

Examinemos el otro aspecto mencionado, la influencia del cine.

En la descripción del espacio escénico de *Los unánimes* advertimos la resonancia de lo cinematográfico. Ramón parece invitar a un recorrido lento de cámara que pasa de planos generales a primeros planos, deteniéndose en “un charco que tiene gravedades de lago” o en “un farol de brazo, no de pie, que empotrado en la tapia del casón tiene toda la desolación de esos faroles antiguos”. Nos introduce poco a poco en un espacio abierto y desahogado en el que no hay resguardo posible y “el viento adquiere una corriente desusada”. Es el atardecer. Los “miserables de la ciudad forman hilera junto al tapial del casón [...] Todos ellos resultan hechos retazo a retazo, en cambios de color que no se funden, sino que se reúnen con las ensambladoras líneas de plomo de los vitrales” (pp. 395-397).

Cuando hemos recorrido la mitad del texto, el miserable del traje pardo dice: “La luna es una luna del Polo, con esa nube blanca al lado, así, después de días de lluvia y ese descampado del cielo...” (p. 408). Y se produce un nuevo desplazamiento de la cámara que realiza una vista panorámica. Una nota más, que apunta en esta dirección, la encontramos en la acotación final: “Todos se ponen en fila de nuevo. Pausa. Se abre el gran portón y entran paso a paso y silenciosos en el gran portalón. La calle se queda sola, aterida y más dolida de sus nevadas pertérritas. La luna es más la luna del Polo...” (p. 416).

Sería ingenuo magnificar estos ejemplos y afirmar que Gómez de la Serna estaba construyendo una especie de guión cinematográfico. Quizás, como afirma Jorge Urrutia:

El invento del cine ha significado un cambio en los valores de la cultura y su desarrollo ha afectado al espectáculo, al lenguaje artístico y literario e, incluso, al propio concepto de arte. Pero también podemos pensar que el desarrollo del espectáculo y del lenguaje artístico, que el cambio en los valores culturales, propició el invento del cine y, desde luego, su desarrollo.¹²

¹² Jorge Urrutia “La inquietud fílmica”, en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. (1918-1939)*, Madrid, C.S.I.C./ Fundación Federico García Lorca, 1992, p. 51.

■ FIESTA DE DOLORES (DRAMA PANTOMÍMICO Y BAILABLE)

Con este texto abordamos otra de las facetas del “Teatro joven” de Gómez de la Serna: la pantomima.¹³ En *Beatriz* descubríamos su inmersión en el teatro simbolista, en una pieza que giraba en torno a un personaje protagonista y que respetaba las convenciones de la escritura teatral. En *Los unánimes*, aparece una nueva vía en la que abandona la construcción dramática tradicional y se aproxima a las incipientes vanguardias. *Fiesta de Dolores* representa una búsqueda diferente en la que renuncia a la comunicación mediante las palabras.

No se trata, sin embargo, de una completa novedad en la trayectoria de Gómez de la Serna. Recordemos que en *Beatriz*, por ejemplo, aparecen ya secuencias que anuncian su interés por el género e, incluso, en una de ellas encontramos el término: “Todos meditan replegados sobre sí. Silencio. Y en el silencio una pantomima” (p. 593).

Es un drama dividido en dos partes. En la primera, “a telón corrido, la bailadora canta con la boca de una herida abierta en el nacimiento de sus pechos” cuatro coplas con aires de saeta. La segunda se inicia al alzarse el telón, y consta de varias secuencias: a la presentación de la mujer “toda vestida de negro”, resaltando así “su blancura de luz, de diafanidad”, sigue el anuncio del garrotín. Baila entonces una danza en la que se incorporan motivos de la tragedia griega junto a otros de la iconografía y el culto católicos.

La conjunción de sensualidad y misticismo, de amor y muerte, de lo morboso y lo sacro, nos conduce de nuevo a la esfera de la ensoñación simbolista. Sugerencias, indicios que quieren convertirse en revelaciones, imágenes... Las palabras de Hauser sobre los poetas simbolistas pueden servirnos de guía en el examen de esta obra:

Mallarmé piensa que la poesía es la insinuación de imágenes que se ciernen y se evaporan siempre; asegura que “nombrar” un objeto es destruir tres cuartas partes del placer que consiste en la adivinación gradual de su verdadera naturaleza. El símbolo implica sin embargo, no simplemente la evitación deliberada de la nominación directa, sino también la expresión indirecta de un significado, que es imposible describir directamente, que es esencialmente indefinible e inagotable.[...] El contenido de un símbolo no puede ser traducido a ninguna otra forma, pero, por el contrario, un símbolo puede ser interpretado de varias maneras, y esta variabilidad de la interpretación, esta aparente inagotabilidad del significado

¹³ Agustín Muñoz-Alonso y Jesús Rubio, en la introducción al ya mencionado *Teatro muerto*, hacen un interesante recorrido por esta faceta -probablemente la menos estudiada- de la producción ramoniana.

de un símbolo, es su característica más esencial.¹⁴

Entre las interpretaciones que se han realizado de esta obra, me gustaría resaltar la que aporta Ignacio Soldevila-Durante:

Al alzarse el telón, la bailarina, toda vestida de negro, baila un garrotín en el que se mima el via-crucis, con siete caídas, tras las cuales, emblemáticamente, por el rechazo de ‘unos claveles rojos de sangre caliente y manantial’, la mujer rechaza su crucifixión, es decir, su sacrificio.¹⁵

Las palabras de Soldevila-Durante y el título de la obra, *Fiesta de Dolores*, pueden inducirnos a pensar en una cierta inclinación al “tema religioso”, que se disipa, sin embargo, si se tiene en cuenta la indicación de Gómez de la Serna: “Baila una tragedia de Eschylo y tiene gestos orantes, vidriados, clamorosos, suspirantes, como lanceada en los costados...” No negamos los elementos tomados de la religión católica,¹⁶ sino que proponemos una lectura en la que tengan cabida esos otros signos que aparecen en el texto, y que permita conectar *Fiesta de Dolores* con sus otras pantomimas y danzas. En todas ellas puede apreciarse una mirada trágica del autor, que parece salir en busca de lo atávico, de la expresión descarnada y salvaje que sólo se encuentra en las artes primitivas. Son piezas que necesitan un público decidido a aceptar que ha entrado en un espacio y un tiempo diferentes, en el que los objetos y los gestos cotidianos adquieren una nueva dimensión.

El destierro de las palabras, que se produce en el momento en que se levanta el telón, provoca, como ya hemos señalado, la división de la obra en dos partes: en la primera oímos, pero no vemos. En la segunda, el insistente ritmo del garrotín en un escenario desnudo aumenta la fuerza de los gestos y movimientos de la bailadora. Las imágenes pasan al primer plano.

Especialmente interesante, en este sentido, es el simbolismo del color, que Ramón utiliza con maestría. Sólo tres colores —negro, blanco y rojo— que aplica con trazos vivos, ásperos y expresivos para atraer la mirada del espectador sobre la bailadora, como si de su paleta hubieran desaparecido

¹⁴ Arnold Hauser *Historia social de la literatura y del arte* (3), Barcelona, Labor, 1994, pp. 227-228.

¹⁵ Ignacio Soldevila-Durante, “Ramón Gómez de la Serna entre la tradición y la vanguardia”, en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. (1918-1939)*, Madrid, C.S.I.C./ Fundación Federico García Lorca, 1992, p. 76.

¹⁶ “El sentido simbólico de la crucifixión, que no atenta contra el hecho histórico ni lo modifica, sino que lo explica adicionalmente, parece referirse al sufrimiento clave de la contradicción y de la ambivalencia.” Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1994, p. 153.

azules, violetas, naranjas... Elige colores planos para exhibir una silueta estilizada con rasgos de pintura expresionista. Blanco sobre negro al principio (“hay como un halo de luna en su descote”, “hendido su blanco corazón por el negro lapidario”), que remite a los ritos en que las mujeres, con los rostros pintados de blanco, danzaban a la luz de la luna. La oposición blanco/negro, presente en todas las culturas, es un símbolo de movimiento, de acción, por el que se explican los eternos cambios que permiten la continuidad del mundo: vida-muerte, luz-oscuridad, noche-día, frío-calor...¹⁷ A ellos se incorpora el tercer color de este drama bailable, el rojo, que llega del exterior: “rojo de sangre caliente y manantial”, que ella “eleva hasta su pecho”. Es el color de la pasión, del amor y del sufrimiento. Esa pasión que simbolizan los claveles rojos rompe el círculo dual del blanco y el negro, al introducir en escena un elemento que suspende su devenir cíclico, y que desencadena la tragedia.

Beatriz, Los unánimes y Fiesta de Dolores representan, como hemos visto, tres facetas de un mismo teatro, el de un joven que perseguía el idílico sueño de escribir “dramas verdaderos”. Evidentemente no descubrimos nada nuevo apuntando la dificultad que plantea la puesta en escena de algunos de estos dramas, intimistas, de escasa acción. Ya lo han señalado otros. Pero tampoco es justo dejar de resaltar la audacia y el mérito que estas obras tienen. Como apunta Octavio Paz:

Para mí es el gran escritor español: El Escritor o mejor, la Escritura. Comparto la admiración, el fanatismo, de Larbaud: yo también habría aprendido el español sólo para leerlo. Gómez de la Serna, inmenso como Lope y como él popular, cotidiano, prodigioso, inagotable. Popular y aislado: el cenobita en su ermita de Madrid o Buenos Aires, el solitario “dans son tour au centre de notre capitale, disant précisément ce que nous cherchions à dire”. Nunca fue más justo un elogio: hubo un momento en que la modernidad habló por la boca de Gómez de la Serna. Fue tan nuevo que lo sigue siendo: hace unos días, al ver unas obras del llamado pop-art, pensé instintivamente en Ramón. Fue tan poderoso y generoso que la muerte misma me parece, en sus páginas, saludable. ¿Cómo olvidarlo y cómo perdonar a los españoles e hispanoamericanos esa obtusa indiferencia ante su obra?¹⁸

¹⁷ Las 7 caídas de la bailadora refuerzan esta idea de acción cerrada sobre sí misma, de ciclo que se cumple.

¹⁸ Octavio Paz, “Una de cal...” *Papeles de Son Armadans*, Año XII, t. XLVII, núm. CXL, 1967, pp. 186-187.



IGNACIO GARCÍA MAY, UN AUTOR DE NUESTRO TIEMPO

Santiago Trancón



■ PUDIERA SERVIR DE PRESENTACIÓN, PRÓLOGO O PRELUDIO

Uno, que por pasión y profesión lee y ve mucho teatro, tiende a preguntarse de vez en cuando si merece la pena, si no estará uno viviendo una ilusión juvenil a la que los hechos, tercamente, ponen a prueba con demasiada frecuencia. Pesa sobre los que hoy seguimos amando y gozando y padeciendo con el teatro nuestro de cada día, la sospecha de cierto desvarío o secreta perversión, impostura incluso, porque no resulta muy razonable que, con el paso de los años, sigamos pensando, discutiendo, haciendo y deshaciendo textos, autores, montajes, festivales, congresos y demás ceremonias, cuando la realidad, vista desde fuera y a cierta distancia, ofrece pocos ejemplos que justifiquen tanto esfuerzo. Me refiero a lo único que puede explicar o dar sentido a la existencia del teatro hoy: su calidad artística.

¿Pero qué es eso de la “calidad artística”? ¿No es otra vaguedad con la que encubrimos nuestra incapacidad para discriminar y valorar los hechos artísticos? ¿Es posible hoy, además, en pleno auge del relativismo y el subjetivismo, echar mano de un criterio tan difuso y discutible?

Empecemos aclarando que la “calidad artística” no es en sí un criterio de valoración, sino el resultado al que llegamos después de aplicar un conjunto de criterios y de realizar una serie de análisis que nos permiten ir un poco más allá del muy respetable “me gusta/no me gusta”. A esto se dedican, precisamente, (y nos dedicamos) algunos “críticos”, o pensadores, o lo que se quiera, gente que no tiene por qué vivir ni al margen ni fuera de quienes practican el teatro.

Bien, pues este preámbulo, confeso y mártir, viene a cuento de unos vivos y unos muertos que, de pronto, se han colado en mi cuarto, en mi mesa, en mi cabeza —y hasta en mis huesos— y han empezado a moverse, a hablar, a contar historias truculentas, a odiarse y a insultarse y a pelearse y a confesarse ante mí con total impudor e indiferencia, y me han dejado algo tocado, con un regusto amargo y tierno, inquietante y lúcido, sobre las relacio-

nes humanas, sobre la condición humana, en definitiva, algo que va más allá de la denuncia, o la crítica, o la reflexión sobre un tema “de actualidad”: el trabajo de unos reporteros de guerra.

Pero lo sorprendente no ha sido sólo el argumento y el tema (del que hablaremos), sino la forma (sobre la que reflexionaremos un poquito más), o sea, la estructura, el ritmo, la presentación de los diálogos y los personajes, la tensión y la progresión de las acciones y los conflictos; en suma, la habilidad y el acierto con que todo está “teatralmente” construido, armado y cohesionado. A esto llamamos calidad artística. Y como no es fácil ni frecuente toparse con textos teatrales así, con los que, sin prevenciones ni reservas académicas o jesuíticas, pueda uno entregarse y entusiasmarse, pues heme aquí dispuesto a confesar que, gracias a autores como García May y a obras como *El dios tortuga*, *Lalibelá* y ahora estos *Vivos*, el desvarío y la perversión a la que uno ha dedicado parte de su vida le parecen, no sólo justificadas, sino hasta quizá una de esas cosas por las que merece la pena seguir estando vivos, o redivivos, quién sabe.

■ ALGO SOBRE EL ASUNTO O ARGUMENTO

Soy partidario de imponer cierto orden y rigor en el estudio y análisis de las obras teatrales, y reconozco la importancia de algunas escuelas o teorías (semiótica, psicocrítica, pragmática, teoría de la recepción, análisis literario, etc.), que han aportado métodos y enfoques valiosísimos al estudio de un objeto tan complejo y refractario a la teoría como es el teatro. Los trabajos inspirados en estas teorías, sin embargo, nos dejan a veces un tanto indiferentes, porque algunas cosas por las que verdaderamente estamos interesados, o no caben en el esquema, o se pasan por alto. Junto al rigor que esos enfoques nos proporcionan, debemos intentar una aproximación personal, comprometida y directa, al análisis de aquello que de verdad nos inquieta o interesa de un texto teatral. Sirva esto de justificación al tono algo apasionado con que, sin abandonar la precisión y la claridad, me he acercado a este texto, de por sí ya también bastante apasionado.

Una forma sencilla de empezar a abordar la complejidad de un texto o una obra teatral es someterla a la sencilla “prueba del argumento”. Ocurre con frecuencia —sobre todo en los textos de muchos de nuestros muchísimos jóvenes-autores-actuales— que no resisten la prueba, vamos, que no hay modo ni manera de saber de qué tratan, de qué van, no ya qué quieren decir, sino simplemente “qué” dicen. Esto, por principio —aunque hay que huir de simplificaciones dogmáticas— resulta sospechoso. Más aún cuando muchos de los defensores de la “deconstrucción”, el fragmentarismo, la elipsis y otros recur-

esos nada rechazables por sí o en sí mismos, no paran de repetirnos aquello de que ellos lo único que pretenden es “contar una historia”. ¿Qué se quiere decir con frase tan manoseada?



Ignacio García May (Foto: Ernesto Serrano).

Veamos. Si lo que se quiere afirmar es que un texto no tiene pretensiones ocultas ni trascendentes, que lo único que se busca es construir un “argumento”, pues vale, aceptémoslo. La sorpresa nace cuando, en realidad, la obra carece de un argumento mínimamente hilvanado, o comprensible, o deducible, o inferible, que podemos echar mano de media Escolástica sin llegar a “captatio” alguna. La forma de suplir el vacío o desconcierto o desbarajuste argumental suele ser el silencio precavido o, en el polo opuesto, el mucho “cogitatio”, o sea, la conjetura.

Pero aclaremos un poco más la frase. “Contar una historia” es “narrarla”, y por muy oral que sea, no deja de ser narración. Mas narración es lo que caracteriza y distingue a la novela del teatro. Así que, o una de dos, o lo que se quiere es fundir y confundir los géneros, o aquí hay algo que no va. No va, porque ni se funden de verdad los géneros ni se “cuenta” en realidad nada. Más aún, mi opinión es que narración y representación son incompa-

tibles. El texto teatral no se cuenta ni se narra, sino que se “presenta” y “representa”, se “actúa”, se “hace”, se “muestra”. Claro está que en una obra de teatro se pueden contar cosas, o mejor, los personajes pueden contar cosas, hechos que no ocurren o no han ocurrido a la vista del público, o pasados, o fantásticos... Así se hacía maravillosamente en el teatro griego, por ejemplo. Pero esto es muy distinto a que una obra de teatro se pueda estructurar y desarrollar bajo la forma o la fórmula “contar una historia”, al modo de la novela, que necesariamente exige un narrador, porque esto es constitutivo de la narración (no hay narración sin narrador, aunque éste sea un personaje —testigo o protagonista— de la historia). En el teatro, en cambio, hay autor, pero “no hay narrador”, no puede haberlo, porque entonces lo que se cuenta “no ocurre”, no se hace “presente”, no se ajusta a la convención básica del teatro, o sea, que las cosas ocurran “de verdad” sobre el escenario, aunque sean ficción, y así debe captarlo y aceptarlo el espectador. No puede haber una “conciencia mediadora” (un narrador) entre la realidad paradójica de la escena y los espectadores, porque entonces se hace imposible el goce o el placer “específicamente teatral”. Se puede producir otro tipo de interés o de goce (muy legítimo), pero no el teatral.

Mas dejémonos de estas historias y vayamos al asunto. El asunto aquí es que *Los vivos y los muertos* es una obra con argumento; un argumento claro, visible, legible e inteligible, y para los que creen que esto es demérito por lo fácil, les diremos que no, que urdir un argumento coherente supone no sólo tener una historia en la cabeza, sino, sobre todo, construirla, y construirla teatralmente bien es de lo más complicado. Me interesa resaltar este aspecto, porque se ha acusado a García May de escribir textos narrativos más que teatrales, sobre todo *Lalibelá*, que introduce largas acotaciones plenamente narrativas, hasta el punto de que la obra puede perfectamente leerse como un relato de suspense y aventuras. Pero sólo una mirada superficial vería aquí un intento de fundir o confundir géneros. Por el contrario, lo que explota o experimenta es su contraste, con lo que se produce un enriquecimiento mutuo. Lo importante es que si quisiéramos montar *Lalibelá* tendríamos suficientes elementos teatrales en el texto para hacerlo sin necesidad de aventurarnos en experimentos híbridos de muy difícil integración formal. Y esto es posible porque su argumento es teatral más que novelístico. El argumento teatral exige un ritmo, un “tempo”, unos diálogos y unas acciones mucho más condensadas que el argumento novelado, sencillamente porque se desarrolla sobre una estructura temporal y espacial distinta, mucho más precisa y limitada.

■ TENER O NO TENER ALGO QUE DECIR: HE AQUÍ LA CUESTIÓN

Pero no basta con construir un argumento: hay que tener algo que decir con él. Topamos aquí de nuevo con modas de difícil aceptación. Porque hoy, muchos textos sencillamente no dicen ni nos dicen nada, no sabemos si porque no tienen nada que decir, o porque no quieren, o porque no saben o no pueden hacerlo, vaya usted a saber. Algunos defienden este nuevo vacío, despiste o desbarajuste de ideas acudiendo a una muy noble teoría estética, aquella que sale en defensa de la participación y libertad del espectador, del respeto a sus ideas, y dicen que hoy ya no se puede defender un teatro de tesis, ni ideológico, ni mucho menos político. También aquí, como cuando nos referimos a la necesidad del argumento, es muy fácil caer en reduccionismos dogmáticos, echar mano de fórmulas abstractas imposibles de contradecir, pero que tienen poco que ver con resultados concretos. Así pasa con esos textos llenos de elipsis, vaguedades y lugares comunes, todo ello tan ambiguo, fragmentado, minimalista y deconstruido que claro, el espectador no tiene más remedio que elaborar él solito, no ya el sentido, sino hasta el sinsentido de la obra. No sabemos tampoco cómo ni por qué, pero suele ir acompañada esta huida del sentido y el contenido con un gusto por el hiperrealismo, el afán de recrear escenas de mucha violencia, miseria y perversión, muy parecidas a esas de las que la televisión nos ofrece razones diarias hasta el hartazgo, a todo lo cual a veces se llama “teatro de urgencia”, o “rompedor” o “vanguardista”.

Sirva lo dicho para resaltar el contenido y el sentido de esta obra que trata de vivos y muertos, vivos que viven rodeados de muertos, que se dedican a fotografiar la muerte, a recrearla del modo más patético y truculento, a contarla del modo más directo y “al vivo” posible. Pero lo que nos queda sobradamente claro es que García May no crea o da vida a este argumento porque lo que se proponga sea el reflejar lo más realistamente posible una situación —la vida de unos reporteros de guerra—, sino porque quiere decirnos algo, quiere darnos su visión de la vida y la muerte, cómo encaramos esa tremenda verdad de la muerte, esa omnipresente verdad (porque es lo más real y presente de cuanto podamos imaginar) a la que, sin embargo, hemos desterrado de nuestra mente. Este es el tema central de la obra. Luego hay otro, integrado o relacionado con él: lo contradictorio y paradójico de las relaciones humanas, las relaciones entre hombres y las relaciones entre hombres y mujeres, pues es a través de estas relaciones, a través de los conflictos y enfrentamientos que esas relaciones generan, como la obra se desarrolla.

Resumiendo: tenemos un argumento y un tema coherente con ese argumento, lo que nos permite, sin ímprobos esfuerzos, el entrar en la obra, verla y vivirla e imaginarla sin necesidad de inventar por nuestra cuenta ni el

argumento ni las ideas centrales que lo sostienen, ya que están “teatralmente presentes” en el texto. Insisto en lo de “teatralmente”, porque no se trata de que García May nos “hable” de la muerte y de lo conflictivas que son las relaciones humanas, sino que es la obra en su conjunto la que nos habla de ello (incluido, ¡oh escenógrafos!, “también” el espacio) y, por tanto, no hay mensaje alguno “directo”, explícito, ni contado ni expuesto, no hay un discurso sobre la muerte y las relaciones humanas, la guerra, la invención de noticias, el horror y la violencia, etc., sino que todo esto está “contenido” en ella, y se nos dice, por tanto, “indirectamente”, se nos muestra a través de lo que los personajes hacen, dicen y sienten, y somos nosotros los que, al mismo tiempo que vivimos vicariamente esas experiencias de reporteros machistas, sádicos, ingenuos, envidiosos, soñadores..., somos nosotros, espectadores, los que debemos pensar o reflexionar sobre esa forma de vivir y de comportarse porque, sencillamente, eso “también nos afecta”. Así que aquí no hay ni mensaje oculto, ni sermón, ni denuncia, ni testimonio, ni discurso moral o político alguno; pero lo que sí hay es contenido, sentido, algo que decir, algo que nos dice y nos interesa y nos afecta directa y teatralmente.

■ DE LA UNIDAD DE LAS UNIDADES A LA TEORÍA DE LA RELATIVIDAD

Hemos destacado en la obra de García May aspectos que, por lo obvios, no pareciera necesario remarcar: la existencia de un argumento claro y de un tema o idea central que da sentido y coherencia global a la obra, y cómo esto, lejos de estar desfasado o caduco, resulta ser hoy tan poco frecuente que nos sorprende con agrado. Vamos a mostrar ahora las claves de esta coherencia e integración y a demostrar que el estructurar una obra con rigor, manejando adecuadamente recursos textuales y formales, no es algo tan superado como para que despreciemos su aprendizaje, si bien dependerá ya de la habilidad y capacidad del autor el que el uso adecuado de estos recursos dé frutos comestibles o intragables.

La primera reflexión tiene que ver con la tan traída y olvidada cuestión de las tres unidades. Llama enseguida la atención que *Los vivos y los muertos* sea una obra en la que haya unidad de espacio, tiempo y acción, es decir, que haya unidad de unidades. Repárese en que digo no sólo que en la obra se da unidad de tiempo, unidad de espacio y unidad de acción, sino que estas unidades “tienen unidad”, lo que es algo así como el Misterio de la Trinidad Teatral. O sea, que espacio, tiempo y acción son realidades indisolubles, y cuando esto se produce es como si todo estuviera en su lugar y tiempo y que, si bien pudiera ser de cualquier otro modo, tal y como es y se nos muestra nos da la sensación de que está bien, de que ni sobra ni falta

espacio, ni sobra ni falta tiempo, ni sobran ni faltan acciones. No es que las cosas “sólo” pudieran ocurrir así, sino que tal y como las vemos y “desde el punto de vista” en que las vemos, adquieren relieve, sentido, coherencia, impacto, una unidad absoluta y autosuficiente, es decir, que *son verdad*, la única verdad posible, la que nos describe la teoría de la relatividad y la fenomenología. Así que aquí está otra de las claves de la calidad artística de esta obra y del goce que nos produce.

Esta unidad de unidades se hace patente en la estructura interna y externa de la obra. Carece de división en partes, actos y escenas. Se desarrolla durante unas horas, en una noche al aire libre, junto a un gran muro y ante a una lámpara. Fuera quedan espacios entrevistados, como de fantasía: el mar, del que llegan rumores, y un cielo sobre el que aparecen los fuegos artificiales de la guerra. La acción (una serie de enfrentamientos cruzados en una atmósfera densa de aburrimiento y espera) se desarrolla a través de conflictos bilaterales entre los personajes (Enver/Hveberg, Griffin/Roswell, Hveberg/Roswell, básicamente). Estos conflictos van en aumento de forma muy controlada, con contrapuntos en los que la tensión parece relajarse, pero que acabará estallando. Paralelamente, la reiteradas miradas de Griffin al reloj (el tiempo parece no correr) provocan un suspense y una ansiedad que desembocará al final de la obra con la noticia de una muerte real y cercana, que servirá de contraste a todas esas muertes televisivas, siempre de “otros”, que los reporteros tratan de transmitir con una buena dosis de realismo y tremendismo.

Hemos llegado aquí a otra de las claves de la eficacia e interés de este texto: el manejo de los conflictos o enfrentamientos entre los personajes. Cada conflicto desarrolla una tensión latente, que se dosifica con habilidad y el efecto es de progresión y acumulación: pasamos de un juego de apuestas sobre bebidas exóticas a la pistola con que Hveberg apunta a la cabeza de Roswell, justo en el momento en que Griffin acaba de llegar deshecho y como sonámbulo de recibir la noticia de la muerte de alguien muy cercano o querido. Asistimos a conflictos humanos concretos, mucho menos importantes que los terribles conflictos bélicos que los reporteros presencian con una mezcla de espanto y gusto por el riesgo y la aventura. Sin embargo, sólo vemos sobre la escena estos conflictos, y los otros, los que se desarrollan en ese África canibal y salvaje de etnias tan pintorescas como crueles, sólo aparecen a través de los relatos de los reporteros, mezcladas con sus miedos, ambiciones, peleas y mezquindades. Dos mundos contrapuestos que se potencian e iluminan mutuamente, como si García May nos dijera que tan violentas son nuestras civilizadas relaciones como las que nos muestran esos brutales actos de venganza y genocidio que vemos por televisión.

■ ALGO SOBRE LA CONSTRUCCIÓN Y DESTRUCCIÓN DEL PERSONAJE

Acerca de la crisis del personaje en el teatro moderno se han escrito muchas cosas, casi todas acertadas, pero sobre lo que no se ha reflexionado tanto ha sido acerca de los personajes que, al amparo de esa crisis, han ido creando y destruyendo los autores contemporáneos. La confusión, por desgracia, tampoco es ajena al despiste con que muchos de nuestros autores abordan la construcción textual del personaje. La norma más frecuente es la de la ausencia de normas, lo que se suele traducir en el “todo vale”, si no en teoría, sí en la práctica. Resulta, por tanto, muy difícil ver verdaderos personajes hoy sobre la escena. Se huye del personaje como se huye del argumento o de responsabilizarse de un contenido “fuerte” que sostenga la obra (todo se hace pensamiento débil). Los argumentos, como casi siempre, valen tanto para un roto como para un descosido. Se dice entonces que ya no es posible el personaje porque el hombre hoy vive fragmentado, en plena contradicción consigo mismo y con los otros, sumido en el relativismo y la ambigüedad, desconcertado y sin verdad alguna a la que aferrarse. Que ya pasó la época de la fe, las ideologías, las verdades absolutas, el hombre unidimensional y los muros de Berlín. ¿Quién no reivindica hoy el “derecho a ser incoherente”, “a equivocarse”, “a contradecirse”? ¿Quién no hace hoy a la primera de cambio un canto a “la ambigüedad”, “la ruptura de la lógica”, “lo irracional” o “lo mágico”?

Mucho sorprende que, al mismo tiempo que esta hermosa cantata resuena en nuestros oídos, veamos avanzar de forma imparable la fe ciega en las cosas más extravagantes, medicinas, terapias, descubrimientos, técnicas, filosofías, métodos, santos y santones, por no referirnos al pensamiento cada vez más unificado y globalizado y estupidizado que recorre el planeta de cabo a rabo. ¿No hay personaje? ¿No hay “coherencia” ni unidimensionalidad ni ideología en todos estos comportamientos, por muy irracionales que en último término sean? ¿No hay tipos, no hay estereotipos? ¿No somos todos en el fondo tipos y estereotipos? ¿Es que somos todos tan originales y únicos como para que no pueda haber un personaje sobre la escena que se parezca a nosotros y con el que, por lo mismo, podamos establecer una identificación y un distanciamiento, ese “poder reconocernos para mejor conocernos”? Si resulta que los personajes no son más que retazos, brochazos dados al tuntún, tan contradictorios y ambiguos como inverosímiles, pues resulta que una de las bases del teatro, ese juego de aceptación y rechazo que los personajes han de provocarnos, se nos va a pique y con ello casi todas las posibilidades de goce. El que el personaje del teatro realista decimonónico haya desaparecido afortunadamente de la escena, con su rí-

gida psicología y sus buenos o malos modales, no es lo mismo que proclamar la destrucción sistemática y la desaparición del personaje en el teatro moderno. Tentados estamos siempre a decir con Ortega: “¡No es eso, no es eso!”

Así pues, digo que *Los vivos y los muertos* es una obra con argumento, con ideas y *con personajes*. Y de nuevo tenemos que añadir, con personajes “teatrales”. Teatrales y no novelísticos, aunque se pueden parecer mucho, como puedan semejarse dos hermanos. La diferencia no está en “quién” ni en “cómo” son esos personajes, sino en que unos se presentan directamente, sin mediador ni mediación lingüística alguna, y otros necesitan de un mediador o narrador que los presente. En el teatro, digamos, los personajes tienen vida propia, aunque los haya creado un autor; en la novela dependen del narrador, sea éste el autor o no. Esta diferencia, que a algunos puede parecer sutil, es un determinante esencial de la escritura teatral o dramática. Una consecuencia evidente es la que todo lo que un personaje teatral es tiene que hacerse visible a través de lo que dice y lo que hace. Los personajes en el teatro no tienen, en sentido estricto, “mundo interior”; todo su mundo interior, sus emociones, sentimientos, dudas, desesperación, pasiones, deseos, etc., tienen que pasar a través de un gesto, una acción, un movimiento, una mirada, una palabra, una postura, un foco, un traje, un sonido. De lo contrario, no existen. No ocurre lo mismo en la novela, en la que el narrador puede hasta meterse en los sueños y los deseos más remotamente perdidos en el inconsciente de los personajes.

Los personajes de *Los vivos y los muertos* son personajes teatralmente reales, vivos, coherentes, con motivos y pasiones y miedos y deseos reconocibles, visibles. Vamos sabiendo poco a poco quiénes y cómo son, cuáles son sus conflictos básicos, qué les mueve a actuar de uno u otro modo. No nos dice el autor cómo son ni cómo van a actuar, sino que ellos mismos, a través de sus actos y sus palabras, se nos van revelando: actúan sobre el escenario y al actuar son y se nos muestran como son. No son simplemente como nosotros nos imaginamos que son o debieran ser, porque nos sorprenden muchas de sus palabras y actos, por más que vayamos conociéndolos: aquí radica el suspense y la tensión que su presencia genera. Se logra así un “efecto de realidad”, a través de los personajes, que es uno de los valores textuales más destacables de esta obra. Aquí, efecto de realidad es tanto como decir “efecto de verosimilitud”, otro de los requisitos inexcusables del goce teatral.

■ BAJO LA LEY DEL CONTRASTE Y LA TECNOLOGÍA DIGITAL

Si seguimos analizando este texto de *Los vivos y los muertos* desde el

punto de vista dramático y lingüístico, debemos indagar también sobre otras claves internas a primera vista menos reconocibles, pero que configuran o estructuran la escritura de forma determinante. Me refiero, en primer lugar, a lo que podríamos llamar la “ley de los contrastes”, algo no específicamente teatral, pero tan decisivo en este texto que podemos considerarlo una de sus estructuras básicas. García May organiza acciones, escenas, secuencias y parlamentos siguiendo una ley de oposiciones binarias, de marcados contrastes. Veamos algunas de ellas.

Sobre los personajes:

Novato/Veteranos (Fuchs / los otros)
Jóvenes/Maduros (Fluchs, Tremoleda/Griffin, Roswell)
Duros/Débiles (Hveberg/Roswell)
Nórdicos/Africanos (Hveberg/Enver)
Valientes/Cobardes (Griffin/Roswell)
Machistas/Homosexuales (Hveberg/Roswell)
Soñadores/Desengañados (Tremoleda/Griffin)

Sobre el espacio:

Oscuridad/Luz de lámpara
Muro/Cielo
Tierra/Mar
Nieve/Desierto
Cerca/Lejos
Intemperie/Hotel

Sobre el tiempo:

Ahora/Antes
Presente/Pasado
Quietud/Precipitación

Sobre los conflictos:

Relajación/Tensión
Camaradería/Agresividad
Amistad/Odio
Tranquilidad/Violencia
Insulto/Humillación
Admiración/Desprecio

Sobre las ideas:

Muerte/Vida
Europa/África
Civilización/Barbarie
Valor/Cobardía
Sinceridad/Cinismo

Aventura/Desengaño
Egoísmo/Entrega
Frialdad/Compasión
Realidad/Ficción
Verdad/Engaño

Éstas son algunas de las oposiciones más notorias. Esta estructura binaria es como una red con la que se va tejiendo la obra entera. Podemos preguntarnos por el valor o sentido de este esquema mental. Lo primero que comprobamos es que casi toda nuestra vida física y cognitiva se organiza de acuerdo con ese juego de oposiciones o contrastes binarios, digitales. Desde nuestros ordenadores a nuestras más recónditas emociones parecen seguir esa ley del contraste. Otro tanto pasa con nuestros gustos estéticos: gozamos con el contraste y allí donde las cosas se nos presentan de un solo color o desde una única perspectiva, pronto nos dejan de interesar, no sabemos si por fatiga o porque no podemos apreciarlas si no es mediante el contraste. “¡Oh tristes mortales, sólo apreciáis vuestros bienes cuando de ellos carecéis!”, exclama Melibea ante los pedazos de Calixto.

Pareciera que no tenemos modo mejor ni más cómodo y eficaz de pensar que estructurando o construyendo la realidad mediante oposiciones simples. Desde nuestra percepción del mundo y la realidad más material a los conceptos más abstractos, la tendencia a formar pares opuestos, complementarios o antitéticos, parece inevitable: Cielo/Tierra, Adentro/Afuera, Lleno/Vacío, Verdad/Mentira, Bueno/Malo, Amor/Odio, Todo/Nada, Vida/Muerte, Sí/No. Y así caminamos por la vida, dando tumbos y pretendiendo que la realidad confirme nuestro modo tan simplificado de construir el mundo. Sin embargo, sabemos que ni nosotros somos así, ni los demás, ni el mundo ni nada es así de simple. Muchas veces somos eso y lo contrario, valientes y cobardes, fríos y compasivos, cínicos y sinceros, bárbaros y civilizados, soñadores y mercantilistas. Por eso García May no ha caído en la tentación de dividir a sus personajes en buenos y malos (esta oposición no articula la obra). Más aún, frente a todas las oposiciones que hemos señalado, García May en realidad no toma partido, no nos dice qué sea mejor, ni qué peor. Presenta esas dicotomías de forma directa y brusca (lo que estéticamente se traduce en un tono duro, ágil y sin concesiones) y allá cada cual elija lo que le plazca, si es que quiere elegir. No es mejor Griffin que Roswell, Enver que Hveberg, Europa que África, nosotros que los zulúes.

Hay todavía otra combinación binaria que bien pudiera convertirse en metáfora de nuestro mundo: la guerra es a la vez real y virtual, un juego de bengalas electrónicas sobre un cielo real, visto a través de una pantalla que

es pura fantasía. La alta tecnología digital transforma a la muerte real en la esquizofrénica percepción de cuerpos despedazados incrustados en un bonito cielo de colorines y resplandores atómicos. ¡Qué más da! Todos acabamos siendo reporteros de guerra, duros, insensibles, ególatras, encerrados en mezquindades y peleas. Así hasta que, un buen día, ¡somos nosotros los que aparecemos en pantalla!

■ MAGIA Y AVENTURA: NOSTALGIA Y DESMITIFICACIÓN DEL HÉROE

Otro de los temas, asuntos o referentes, sobre los que gravita esta obra, es la particular visión que García May nos transmite acerca de uno de los motivos más recurrentes de su escritura y de sus trabajos de investigación (especialmente presente en *El dios tortuga* y *Lalibelá*): el mundo de la magia y la aventura. García May es un apasionado lector de libros de magia y de aventuras, pero también un estudioso de la antropología. Es propiamente un erudito de estos temas, un ameno conversador al que le brillan los ojos relatando historias que a él le hubiera gustado protagonizar, desde Homero a Jack London, recrear batallas y milagros, leyendas guerreras y alquimias delirantes, viajes iniciáticos y riesgos sin fin, amores imposibles, encuentros fantásticos. Todo ello ambientado en mundos exóticos, que van desde la más exuberante y barroca vegetación tropical del *El dios tortuga* a la polvorienta y mágica Etiopía de *Lalibelá*. Y frente a todo ese mundo, el héroe, ese hombre capaz de enfrentarse con audacia y valor sin límites a los más inesperados desafíos. Así, sospechamos, le gustaría a García May que fuera la vida. A los que compartimos este sueño de libertad y aventura, también nos gustaría que así fuera nuestra vida, una aventura sin fin en un mundo mágico y desconocido, ante el que sólo cabe el esfuerzo, la inteligencia y el valor.

¿Pero cómo podríamos hoy vivir o recrear esa vida de aventura y sorpresas, si nuestro mundo ocupa ya el quinto o sexto lugar, como nos dice Griffin, en esa escala “involutiva” que va de nuestros orígenes a hoy? El progreso hace imposible el regreso a lo más primigenio y puro, que resulta ser, en el fondo, “lo más civilizado”. La antropología nos hace ver lo equivocado y descarriado de muchas de nuestras más flamantes conquistas tecnológicas. Descubre, al mismo tiempo, los restos y huellas de otros mundos posibles, otras culturas en las que poder vivir y morir de modo distinto. Si algo queda de esos otros mundos, de esa otra posible vida, sólo podemos acercarnos a ello hoy a través del viaje, real o iniciático. Y aquí tenemos a esos últimos aventureros, reporteros en busca de emoción y riesgo. A Tremoleada y a Griffin, pero también al excéntrico Joe Stuck de *El dios tortuga*, o al millonario Otis John Thesiger y al escritor Culum Faversham de *Lalibelá*.

Pero García May no se abandona a la nostalgia, aquí está la clave del asunto. No oculta su fascinación, pero sabe que ya no existen ni son posibles los héroes, si es que han existido alguna vez más allá de la imaginación. Le gustaría que no fueran sólo literatura, pero resulta que lo son, y no se engaña ni quiere engañar a nadie. Así que, un poco por frustración o por despecho y otro poco por realismo (aceptar el mundo tal y como hoy se exige también valor), la desmitificación del héroe es implacable: el viaje iniciático de Tremoleda acaba en diarrea, sus alucinaciones son vómitos reales; el famoso reportaje que Griffin grabó en medio de un tiroteo salvaje fue puro camelo, un burdo montaje; la foto de un niño descuartizado por una bomba del IRA con la que Hveberg ganó un montón de pasta acababa de tomarla a la vuelta de la esquina: un niño atropellado por un camión, mientras él estaba de vacaciones... Ya no son posibles ni las aventuras de ayer. Exclama Tremoleda: "Antes se podía ir hasta el fin del mundo y ver paisajes vírgenes, otras culturas. Pero ahora...¿Os habéis dado cuenta de que todo el mundo viaja, todos van a todas partes? ¡Es de no creerlo! Llegas al Serengetti y te das de morros con el... con cualquiera, joder, absolutamente cualquiera, y quiero decir... jubilados, y niñatos, y los ejecutivos de los cojones, que están allí, pasando las vacaciones de Pascua". Le replica Roswell: "El exotismo, la virginidad espiritual, los reporteros como héroes, como elegidos que disfrutan del mundo "auténtico" y muy, muy macho de la aventura, se te ha olvidado mencionar la aventura... ¡Es patético!" Tremoleda insiste: "Esos paletos son los que están reduciendo el planeta a un montón de mierda, toda igual, toda con el mismo apestoso olor. ¡Viajan con una venda sobre los ojos y el cerebro en una bolsa! ¿Y para qué? ¡Para enseñar los souvenir en la oficina!". Y de nuevo Roswell: "La aventura es un mito de adolescente. ¡Crece de una vez! Aunque, para eso, claro, no estaría de más que leyese algo más que Tintín."

De nuevo, los contrastes: frente a la necesidad de un mundo de aventura, la necesidad igualmente imperiosa de desidealizar ese mundo y sus héroes, no porque sea falso o infantil, sino porque no existe. Y si no existe, si ya no es posible, ¡pues hay que desmitificarlo! La nostalgia es de débiles. No se rechaza, en el fondo, el mundo de la magia y la aventura, sino que se desenmascara a los impostores y a los cínicos, a los que se autoengañan con mitos, a los que no son capaces de enfrentarse a la dura realidad. Porque lo único que en definitiva salva García May es lo que podríamos llamar "la actitud del héroe", eso que algunos calificarán apresuradamente de "machismo". Y aquí llegamos a uno de los aspectos que más me interesa aclarar.

En la obra no aparecen mujeres. Todo lo que de las mujeres se dice

sale de boca de estos seis hombres sin escrúpulos, un putero y machista confeso como Hveberg, otro homosexual vergonzoso o vergonzante como Roswell, un misógino como Fuchs, un padre de familia timorato como Enver, otro quizás sinceramente amante de su mujer como Griffin... Y dicen lo que piensan, nada de feminismo o bonitas palabras, sino, como casi todo lo que sale de su boca, frases gruesas, cortantes, directas. Es un mundo de hombres, en el que cada cual rivaliza por ser más duro o macho. Hveberg, el que guarda en su chaleco *BCJ* una pistola *Clock 19* de profesional, con la que apunta a la cabeza de Roswell, es un gallo de pelea con espolones de acero, al que solo la veteranía y amistad de Griffin logra aplacar, como a un niño. Sí, éste es un mundo violento y machista, no hay disimulo ni gestos atenuantes para la galería. García May se defiende y, con ironía y algo de despecho, nos dice que “él sólo entiende de hombres”.

¿Pero realmente hay una defensa del machismo, una exaltación de la fuerza y la superioridad de unos sobre otros, hombres sobre mujeres, hombres fuertes ante débiles, nórdicos (Hveberg) frente a moros (Enver), machos (Hveberg) ante maricas (Roswell), etc.? Esto sería una burda simplificación. Ya dijimos que García May plantea contradicciones bajo la forma de contrastes bruscos, en coherencia con el mundo que nos presenta, pero que no se preocupa para nada de dictar sentencias (aquí los culpables, ahí los inocentes). Otra cosa es que muestre su simpatía por eso que he llamado la “actitud del héroe”, esa mezcla de valor e inteligencia que ejemplifican muchos mitos, casi todos encarnados en hombres. Deducir de aquí que se nieguen estos mismos rasgos positivos a las mujeres o a los personajes femeninos, es tan gratuito como falso. Que las mujeres sean vistas como son vistas y juzgadas por los hombres, cuando los personajes que hacen estos juicios son personajes masculinos, no es más que un rasgo de coherencia y verosimilitud que no debiera sorprender más que a quienes van al teatro a ver confirmadas sus ideas y conjurados sus temores, cuando no a correr un tupido velo sobre lo que ellos mismos son y practican. García May en esto, como en todo lo demás, escribe con una envidiable libertad, despreocupándose de modas y tendencias, preocupándose muy poco de si le juzgan machista, o aristocrático, o novelista, o tradicional, complicado o simple.

■ DEL LENGUAJE Y EL ESTILO, PARA CASI ACABAR

Todo cuanto hemos dicho y referido sería nada sin una adecuada estructura lingüística, si el texto de estos *Vivos y Muertos* no estuviera escrito con un lenguaje y un estilo apropiados. García May es, además de autor de teatro,

escritor de teatro, o, simplemente, escritor. No es una tautología redundante. Puede haber buenos autores de teatro que no posean el don de la escritura, o que lo tengan en muy poco grado; y al revés, buenos escritores que sean malos autores de teatro, incluso pésimos. Ejemplos hay que, para no ofender, callo. Escribir, escribir bien, es gracia que no concede por igual el cielo, y, aunque parezca que se distribuye a voleo, escasea más de lo que damos en suponer. Tampoco todos los que escriben bien, escriben bien “de todo”. Escribir bien teatro, por ejemplo, es aún más “rara avis” que escribir una buena novela, aunque quizá no tanto como alumbrar un buen poema. No digo más difícil, pues en esto creo que toda escritura se iguala.

Para escribir bien y buen teatro, hay que empezar por tener sentido del diálogo, y del ritmo del diálogo, lo que es imposible sin un diáfano sentido del tiempo y del espacio teatrales, un supuesto con el que no se nace, sino que se tiene que aprender viendo y gozando y padeciendo mucho teatro. En este aprendizaje, lo más difícil es discriminar para no dejarse llevar por la asfixiante confusión reinante (perdón por la cacofonía). Ya nos hemos referido a quienes desprecian o poco aprecian el argumento claro, las ideas, la construcción de personajes o el respeto a la “unidad de las unidades” (que no debe confundirse con el respeto a la inventada y arbitraria “preceptiva clásica”). El autor teatral de hoy, si quiere ser de verdad un “autor de nuestro tiempo” tiene que, paradójicamente, alejarse de todos esos cantos de sirena que llenan los oídos de nuestros-jóvenes-geniales-autores, que, con frecuencia, lejos de ser de nuestro tiempo, a fuerza de querer ser “actuales”, no son más que copias asépticas o deformes de modos y modas ya más que periclitadas, como puede ser todo lo que repite, con retoques tecnológicos, aquello que las vanguardias ya agotaron y abandonaron hace un siglo. Alguien dijo (creo que Chesterton) que ser joven era lo menos original que se podía ser; que ser joven era correr fascinado tras un modelo. (Sin exagerar, claro).

Así que decía que García May es escritor de teatro y autor de nuestro tiempo. Lo es, en primer lugar, porque escribe con pasión y libertad, sin tratar de imitar a nadie, sino buscando su propio estilo, que es tanto como decir su propia verdad como escritor, o sea, escribir desde ese lugar donde es imposible la impostura, la emoción fingida o forzada, el cinismo de las ideas, el acomodo a los gustos y convenciones dominantes, lo que algunos impudicamente llaman “necesidad de éxito”. García May confiesa que últimamente le molestan mucho los falsos prestigios, distingue bien entre la adulación y el reconocimiento, y todo ello es coherente con su actitud ante el teatro y la escritura dramática, de la que destaco esa exigencia de sinceridad (de “autenticidad”, diría, si no estuviera tan gastada la palabra) que, ante tanto buscador

del éxito inmediato, parece hoy mérito nada desdeñable.

Si tuviéramos que concretar más, diríamos que este texto tiene un tono y un estilo “unificado”, cuyos rasgos lingüísticos más destacados serían un coloquialismo descarnado, duro, lleno de expresiones y términos abruptos, cortantes, frases rotundas, juicios rápidos, ocurrentes, a veces como un revés a la mandíbula, todo en consonancia con el modo de ser y de actuar de los personajes y de la situación en la que viven, en la que parecen competir en atrevimiento, sinceridad, machismo, sexo, experiencia. No tiene nada de extraño que estos seis personajes en busca de emociones fuertes, se pasen casi toda la obra contando batallas, pequeñas heroicidades a las que otros contradicen sacando a colación trapos sucios, miserias y cobardías inconfesables, retándose y amenazándose. Este modo de hablar de los personajes, con frases cortas, vivas, de una eficacia contundente, no responde a ningún intento de “realismo” o “hiperrealismo”, no nace de ningún afán por reflejar hechos o guerras o lugares o reporteros concretos, y mal haría un director de escena que se tirara por esta pendiente. Por si hay alguna duda, leemos nada más empezar la siguiente acotación:

Cuatro hombres vivaquean en torno a una lámpara Coleman y a los pies de la mole descomunal de una ruina pétreo. La ruina consiste, esencialmente, en un muro gigante sobre el cual, siglos atrás, se talló un friso. Pese al arañazo del tiempo y de la arena, aún es posible distinguir sobre el muro las siluetas de un arquero y una leona herida. El friso podría ser egipcio, griego o babilónico, tanto da: acaso de alguna cultura aún no censada por los arqueólogos.

La cuestión, en última instancia, resulta irrelevante. Al fin y al cabo los hombres han sido siempre iguales.

La presencia de ese arquero y esa leona son metáfora de la vida, de esa lucha implacable de unos y otros —unos contra otros— en la que parece ver García May una condición inevitable de la existencia humana. El lenguaje y el estilo señalados se convierten así en el mejor instrumento, la piedra esculpida con lo que se construye todo el armazón o muro o friso de esta obra. Sobre un fondo de ruina, vagamente románico, como el que describieron y pintaron los últimos aventureros y los primeros antropólogos. Un fondo de ruinas, porque la guerra deja ruinas, y los enfrentamientos de la vida cotidiana, y los sueños, y el amor y la amistad. La ruina más insostenible, la más dolorosa, es la que inaugura la muerte. La muerte de los que amamos, de los que admiramos, la muerte de todo lo que verdaderamente amamos y admiramos. Esa muerte que rodea por doquier a los vivos, pero de la que no nos hacemos verdaderamente conscientes hasta que no nos roza en el hombro, y cuanto más silenciosa, más implacable, más imperiosamente ineludible: una simple llamada de teléfono, por ejemplo. Puede que, incluso, nieve entonces en Londres: “Me han dicho que la

nieve ha cubierto los parques —comenta, como si delirara, Griffin— y que los pájaros se congelan vivos sobre los hombres de bronce de las estatuas. Un viejo que visitaba la tumba de Marx, en el cementerio de Highgate, se perdió en medio de una ventisca, tropezando con las lápidas sepultadas por la nieve. Lápidas sepultadas. ¡Qué imagen extravagante!(...) ¿Cómo escribió Joyce? ‘la nieve que cae sobre los vivos y los muertos.’”

Como contrapunto (contraste) con el lenguaje abrupto dominante, estos párrafos casi líricos, metafóricos, de honda poesía y emoción, sirven para llevarnos hacia ese fondo oscuro en el que la obra asienta sus raíces. La muerte es fría, como la nieve, y puede llegar a estar obsesiva y duplicadamente presente, una capa sobre otra, nieve sobre lápidas, muerte sobre muerte. Hveberg, como si presintiera que las enigmáticas palabras de Griffin encerrarán algo más que un delirio poético, corta la atmósfera inquietante en que todos se han sumido (“el grupo mira atónito a Griffin”, dice la acotación): “¿Qué pasa? ¿Ahora te ha dado por la poesía?”. Y un poco más adelante, como quien quisiera conjurar un mal presagio, huir de esa presencia que inexorablemente a todos nos acabará tocando en el hombro: “¿Y quién diablos quiere estar en Londres en esta época del año? ¿Quién diablos quiere estar en un lugar que no sea éste? A mí me gusta África. Me gustan hasta los mosquitos y el calor repelente. Me gustan las mujeres de aquí. ¿Tú que dices, Fuchs? Te invito a follar con unas golfas que conozco.”

El sexo es también, muchas veces, una huida de la muerte. Sospechamos que Hveberg, el personaje más complejo de la obra, es, además de un machista y un bravucón agresivo, un pobre infeliz. Cuando Griffin, “casi con cariño”, le dice, “Hveberg... Gunther, dame la pistola. Dámela, ¿de acuerdo?”, Hveberg se la entrega sin resistencia alguna, se sienta junto a Griffin y, ahora sí que sin poder contenerlo, saca afuera su miedo, el espanto que la muerte de verdad le produce: “Griffin, ¿te acuerdas de aquella mañana, en Dubrovnik? ¿Te acuerdas del mercado?”. Y entonces relata escenas de un horror indescriptible (nótese que ocurren, no en África, sino en la muy civilizada Europa), esta vez no en un tono de humor negro o sarcástico, como la mayoría de las historias que en otro momento unos a otros se cuentan —llenas de ese tremendismo con que la televisión y la prensa sensacionalista explotan el asco y la pesadilla—, sino como quien abre los ojos incrédulo ante lo que ve:

Había una vieja, en el suelo, muerta, con la barra de pan entre las manos, un ojo muy abierto, y un agujero redondo, redondo, justo aquí, en lugar del otro ojo” (...) “...y por el canal del desagüe de los puestecillos del mercado corría aquella cosa negra, y tú dijiste: es sangre, y yo contesté: no puede ser sangre, la sangre no es así, tan oscura, y además no hay tanta sangre en el mundo entero, pero resultó que tú tenías razón y era sangre (...) y salimos por una calle lateral, una calle

muy estrecha, una trampa, corriendo, corriendo, escondiéndonos de portal en portal para resguardarnos de las balas, y la calle no se terminaba nunca, nunca, en el suelo un perro muerto, bañado en excrementos, pero no era un perro, era un crío, un puto crío calcinado. ¿Te acuerdas de aquel día, Grif? ¿Te acuerdas?

La obra acaba con un monólogo nada “realista”, en el que Griffin, precisamente, mirando hacia el friso de la leona y el arquero, nos da las claves últimas del texto, eso a lo que hemos llamado “idea central” y a lo que algunos semánticos cognitivos llaman “superestructura”, que no es otra cosa que esa estructura supraoracional en la que un discurso se fundamenta o toma anclaje y que, mediante las oportunas recurrencias y reiteraciones, permite al receptor (lector o espectador) dotar de sentido e interés a un texto o discurso.

Deberíamos estar todos muertos.(...) Qué hermoso es este arquero, la tensión en los brazos, la cabeza erguida. Qué bello es el león herido.(Pausa). Sí, deberíamos estar todos muertos para poder hablar de la muerte sin imposturas. Me he pasado una vida entera dedicado a la muerte, y eso no deja de ser una necedad. He creído que la muerte podía atraparse en las palabras y que al hacerlo era posible exorcizar su poder... He escrito sobre la muerte de todas las formas posibles: sobre la carne carbonizada y los lamentos de las madres; sobre la amputación y la enfermedad, la descomposición de los cuerpos y los alaridos de los torturados. (...) Sobre el hombre reducido a cosa y abandonado, amontonado, lacerado, espantosamente retorcido en posturas imposibles, inimaginables. (...) ¡Cuánta literatura! ¡Qué pérdida de tiempo, qué absoluta falta de sinceridad! (...) Creía estar a salvo de la muerte, ser el amo de la muerte. Y hoy, de pronto, tontamente, he descubierto que la muerte es una llamada de teléfono. Y que el horror, el verdadero horror, no está en los muertos, sino en aquellos que nos quedamos de este lado.

En ninguna otra época histórica hemos tenido a la muerte más encima de nuestras vidas y nuestros ojos; en ninguna otra época histórica, que sepamos, han vivido los hombres tan de cerca y con tanto detalle el dolor y el horror de la muerte como en ésta. Un niño hoy, a los diez años, ha podido recibir más dosis de espanto, truculencia y barbarie que generaciones enteras de otras épocas históricas. Sí, había entonces más miseria y las posibilidades de supervivencia y desarrollo eran infinitamente menores; pero el horror metido en el fondo de la retina desde que se nace, este es un experimento por el que nunca ha pasado la humanidad.

Y sin embargo, paradójicamente, nunca ha huido el hombre más de la muerte, la ha negado tanto en su vida, la ha rechazado y borrado de su propia existencia; nunca se ha alabado y adorado y exaltado tanto la eterna juventud, la fuerza, la belleza. Nunca el hombre, este simio arrogante, se ha creído más inmortal. Pero la muerte, esa gran consejera, sigue ahí, para quien

quiera mirarla de frente y escuchar su voz. Sólo sobre el fondo de su susurro, de su lúcida e inexorable presencia, podremos construir un mundo mejor y vivir una vida más auténtica.

(Sí, la muerte puede ser también hoy un tema “actual” e “interesante” para un joven autor de nuestro tiempo.)

■ NOTA BIOBIBLIOGRÁFICA

Textos dramáticos

Obras originales

Alesio.(1987). Madrid, Publicaciones del Teatro María Guerrero, Ministerio de Educación y Cultura. Estreno, Teatro María Guerrero, Madrid, 1987.

Operación Ópera (1992). Madrid, SGAE. Estreno, Centro de Nuevas Tecnologías, Madrid, 1991.

Grita VIH (1994). Madrid, *Teatra*, nº 11. Estreno, Centro de Nuevas Tecnologías, Madrid, 1994.

Corazón de cine (1995). Inédita. Representaciones por toda España 1995/1997.

El dios Tortuga (1997). Madrid, Visor, Biblioteca Antonio Machado de Teatro. Sin estrenar.

Lalibelá (1998). Madrid, *Teatra*, nº 12/13. Sin estrenar.

Los vivos y los muertos.

Obras cortas

Ungern-Sternberg, episodio siberiano (1992). Madrid, *Teatra* nº 10. Sin estrenar.

Los últimos golpes de Butch Cassidy (1992). Inédita. Sin estrenar.

El amor nómada (1997). Inédita. Sin estrenar.

Adaptaciones y traducciones

Hamlet, de William Shakespeare (1988). Representada en Los Veranos de la Villa de Madrid, 1988.

Suburania, de Hanif Kureishi (1990). Representada en la Sala Cuarta Pared de Madrid, 1990.

La teoría teatral de Witkacy, de Janusz Degler (1992). Estudio sobre la obra de S.I. Witkiewicz. Madrid, RESAD.

Par, basada en textos de Henrik Ibsen (1994). Inédita. Estreno en el Festiva de Cultura Escandinava, Madrid, 1994.

El tiempo y la habitación, de Botho Strauss. Inédita. Estreno, Teatro María Guerrero, Madrid, 1995.

La farsa de la vaca y El flamenco español, de G.A. Brederode (1998).
Madrid, ADE.

Director de escena

La señorita Julia, de A. Strinberg. 1987.

Hamlet, de W. Shakespeare. 1988.

Par, sobre textos de H. Ibsen. 1994.

Corazón de cine, 1995.



LOS VIVOS Y LOS MUERTOS

Ignacio García May



A Alfonso Armada, corresponsal de paz.

Allons! La marche, le fardeau, le désert, l'ennui et la colère
ARTHUR RIMBAUD, *Mauvais, sang*

Reflexioné sobre los hombres. Dios los prueba para demostrar que, en sí, son como animales. Porque la misma es la suerte de los hombres y la de los animales: la muerte de u

Fragmento

stés, 3-18/19

PERSONAJES:

GRIFFIN

ENVER

HVEBERG

TREMOLEDA

ROSWELL

FUCHS

(Cuatro hombres vivaquean en torno a una lámpara Coleman y a los pies de la mole descomunal de una ruina pétreo. La ruina consiste, esencialmente, en un muro gigante sobre el cual, siglos atrás, se talló un friso. Pese al arañazo del tiempo y de la arena, aún es posible distinguir sobre el muro las siluetas de un arquero y una leona herida. El friso podría ser egipcio, griego o babilónico, tanto da; acaso de alguna cultura aún no censada por los arqueólogos.

La cuestión, en última instancia, resulta irrelevante. Al fin y al cabo los hombres han sido siempre iguales.

A través de algunos huecos en el muro se adivina la presencia del mar. El sonido del oleaje es amable, arrullador.

Griffin es un individuo cincuentón, de estatura media y complexión fuerte. Enver es moreno y muy delgado, y se deja crecer, sobre el labio superior, un bigotito transparente. Hveberg, alto y muy rubio, casi albino. Tremoleda es algo más joven que sus acompañantes, fuerte, fibroso.

Hveberg y Tremoleda llevan ese chaleco sin mangas y lleno de bolsillos que, por todo el mundo, uniformiza a los fotógrafos de guerra.)

GRIFFIN.— No estoy de acuerdo: todos hemos bebido arak en alguna ocasión. No podemos aceptarlo como verdaderamente “raro”. Incluso se puede conseguir en Europa con relativa facilidad.

HVEBERG.— Yo sí he bebido algo extraño de verdad: cerveza de banana, en Panamá.

TREMOLEDA.— Tampoco vale: puedes comprar licor de plátano embotellado en cualquier super de Madrid.

HVEBERG.— No, no: he dicho “cerveza” de banana. Cerveza, con su espuma y todo.

GRIFFIN.— ¿Cerveza?

HVEBERG.— Cerveza, y no me preguntéis cómo se hace porque no tengo la más puta idea. Pero sabe a banana y sabe a cerveza, y no hay que confundirlo con el licor.

ENVER.— ¿Y dices que fue en Panamá?

TREMOLEDA.— Conociendo a los panameños creo que te hicieron beber meados de mono.

(Ríen los cuatro.)

HVEBERG.— Es exactamente lo mismo que pensé yo, pero os juro que parecía una Carlsberg, Carlsberg con sabor a banana, lo juro.

TREMOLEDA.— En cualquier caso no me parece especialmente raro. Yo tengo algo: agua de setas.

ENVER.— ¡Pero qué cojones de estómago tenéis! Yo nunca pruebo esas marranadas.

HVEBERG.— Tú no eres un reportero.

TREMOLEDA.— Escuchad esto: fue en el norte de México y lo hacía un viejo con setas alucinógenas. Yo me dije: ¡Magnífico! Un poco de química extra para el cerebro. Le pregunté: ¿es peyote? y el viejo: no, nada de peyote. Yo: ¿qué cojones es? ¿Cómo se llama? Y él: agua de setas.

GRIFFIN.— ¡Agua de setas!

TREMOLEDA.— Agua de setas, sí señor. Y yo: ¿es bueno? Y el viejo: muy bueno. Yo: ¿Coloca? Y el viejo: coloca.

HVEBERG.— ¿Colocaba?

TREMOLEDA.— Espera, ahora voy. El caso es que el tío me hace levantarme con los conejos, de madrugada, a buscar las setas. ¿Es importante la hora a la que se recogen?, le pregunto. Muy importante, dice. Y yo: magia, antropología salvaje, excitación, ya sabéis. Así que después de varias horas caminando por aquel desierto asqueroso que tienen allí recoge tres setas.

ENVER.— ¿Sólo tres?

TREMOLEDA.— ¡Tres putas setas como la uña de mi pulgar! ¡Tres setas de mierda! Y luego las sumerge en un vaso de agua. ¿Es importante que el agua sea de manantial? Y el viejo cabrón: muy importante. Pone las setas en remojo y las deja ahí durante todo el día, achicharrándose. A la noche le pregunto: ¿Podemos beber ya? Y él: mañana. ¡Joder! ¿Mañana? Y el viejo, impertérrito: mañana. El viaje promete y ya me veo de Castaneda total, alucine supremo. Casi no duermo, claro. Al día siguiente me levanto y le digo: ¿puedo beber ya? Y él: sí, bebe.

ENVER.— ¿Y bebiste?

HVEBERG.— ¿A qué sabía?

TREMOLEDA.— Un momento, un momento: bebo. Sabe a agua de fregar, vomitivo. Pero ya se sabe que los brebajes indígenas son así, de modo que me lo trago sin chistar. Espero. No pasa nada. Sigo esperando. Nada. Y entonces, cuando estaba a punto de mosquearme...

HVEBERG.— Saliste disparado.

ENVER.— ¿Tuviste alucinaciones?

TREMOLEDA.— No: tuve diarrea. ¡El hijo de puta del viejo cabrón me había dado un laxante! Me estuve cagando cuatro días seguidos.

(Ríen todos.)

TREMOLEDA.— ¡Agua de setas!

GRIFFIN.— (*Mirando su reloj de pulsera.*) De todas formas tampoco nos valía. Habíamos dicho bebidas alcohólicas, y aquí no hay alcohol por medio. (*A Tremoleda, por el reloj.*) ¿Va bien esta mierda?

TREMOLEDA.— Va perfectamente.

GRIFFIN.— No quiero que se me pase la llamada.

TREMOLEDA.— ¡Joder, Grif, yo te aviso! ¿Vale?

(Alguien se acerca en ese momento por el camino. Lo primero que vemos es el haz de una linterna. Luego aparecen Roswell y Fuchs. Roswell es grande y torpe. Fuchs casi un crío.)

TREMOLEDA.— (*A Roswell.*) Pero, ¿se puede saber dónde te has metido?

ROSWELL.— ¡Eso mismo pregunto yo! Llevo una hora dando vueltas para encontraros.

HVEBERG.— No nos hemos movido de aquí desde el ataque de esta tarde.

GRIFFIN.— (*Maligno.*) Él no estuvo durante el ataque, así que no podía saberlo.

ROSWELL.— He ido al aeropuerto a buscar a Fuchs.

FUCHS.— Hola.

ROSWELL.— Dejadme que os presente. Hveberg, de la AP. Tremoleda, de Magnum. Enver, que está aquí con Médicos del Mundo, y Griffin, de la BBC.

(Cada uno de ellos saluda al chico por turnos.)

ROSWELL.— Fuchs está prácticamente de bautizo.

HVEBERG.— ¿Tu primera guerra, chaval?

FUCHS.— Sí: pero he corrido en muchas manifestaciones.

ROSWELL.— No le hagáis caso: es suizo.

HVEBERG.— En Suiza sólo se corre a los bancos, ¿no?

TREMOLEDA.— ¿Habías estado antes en África?

FUCHS.— En esta parte no. Conozco Tánger y El Cairo.

GRIFFIN.— ¿Fuiste allí de vacaciones?

FUCHS.— (*Un poco avergonzado.*) Bueno... sí.

ROSWELL.— Él no os lo va a decir, pero es un fotógrafo cojonudo. Viene a sustituir a Taro.

TREMOLEDA.— (*Con muy mala idea.*) ¿Taro? ¿No es ése que pisó una mina?

HVEBERG.— (*Igual.*) El que perdió las dos piernas y un ojo, sí.

FUCHS.— ¡Joder!

ROSWELL.— Taro está perfectamente bien y de vacaciones en Florida. ¡No

dejes que te acojonen, Fuchs!

GRIFFIN.— Si hubieras llegado antes habrías podido retratar una fiesta de primera.

FUCHS.— ¡Ah! ¿Sí?

GRIFFIN.— Los revolucionarios de Mangasha Ubie hicieron un ataque aéreo. El chiste es que no tienen aviación.

(Fuchs se queda a la expectativa, pensando que se trata de una broma.)

GRIFFIN.— No, no, es en serio: carecen de aviación propia, quiero decir, pero tienen seis o siete biplanos de hélice que pertenecían a la colección del sultán.

TREMOLEDA.— El hijo de Satanás coleccionaba aviones antiguos y coches de carreras, antes de que pasara todo esto, claro. Por cierto, Grif, ¿sabes que uno de esos trastos que hemos visto esta tarde era un Cr-32 que perteneció a Italo Balbo?

GRIFFIN.— ¡No jodas! ¿Cuál de ellos?

TREMOLEDA.— El último de la formación. Seguro que esos animales ignoran el valor que tiene.

GRIFFIN.— Un avión de Balbo: ¡Genial!

FUCHS.— Pero, ¿qué fue lo que pasó?

GRIFFIN.— Pues que no se les ocurrió otra cosa que bombardear la ciudad con esas antiguallas.

HVEBERG.— ¡Como atacar con bicicletas una muralla!

ENVER.— ¡O como tirar a pedos un bunker!

GRIFFIN.— Casi nos matan a todos, pero de risa. Como volaban muy bajo no los detectaron hasta que estuvieron sobre nuestras cabezas. Iban dos tíos en cada avión: uno de piloto y el otro arrojando granadas por la borda con las manos. La mayoría explotaba antes de tocar tierra. Un desastre...

TREMOLEDA.— Había un Verville-Packard 600 impecable, y un Lohner B-VIII que era milagroso que se mantuviera en el aire. ¡Como si estuvieran rodando una película de la Primera Guerra Mundial!

ENVER.— *(A Fuchs.)* Tremoleda es muy detallista.

FUCHS.— Ya veo.

GRIFFIN.— El caso es que una de las granadas acertó, por puro accidente, en un camión militar. En ese momento los de abajo se dieron cuenta de que la cosa iba en serio. El oficial que iba en el camión se salvó por los pelos, aunque a sus chicos los achicharraron.

HVEBERG.— La vida nunca ha sido igual para los oficiales que para la tropa.

GRIFFIN.— He ahí una gran verdad. El tipo se puso furioso y consiguió rescatar, de entre las ruinas del camión, un lanzacohetes ligero. (*A Tremoleda.*) Una monada rusa, ¿eh?

TREMOLEDA.— Checa.

GRIFFIN.— Es igual. Estaba aún medio empaquetado. Para entonces, los antiaéreos ya estaban dando guerra y pulverizaron a una de las carracas voladoras. Volatilizada, ¡Bum!, como si jamás hubiera existido. La formación se dio cuenta del berenjenal en que se habían metido y emprendieron la huida, eso sí, dejando caer aún los explosivos.

HVEBERG.— También se cayó un piloto.

GRIFFIN.— ¡Ah, sí! Pero no fue un piloto, sino uno de los bombarderos. El muy gilipollas no debía llevar atado el cinturón de seguridad, y cuando el avión hizo un “looping” para largarse el moro cayó dando alaridos.

HVEBERG.— (*Levantando su Nikon.*) Todo está aquí.

GRIFFIN.— A todo esto el oficial había cargado un cohete en su armatoste checo y apuntó hacia la fila de biplanos que se largaban a toda prisa. Resulta que el lanzacohetes estaba deteriorado o es que nadie le había enseñado cómo usarlo, porque le reventó en las manos. Medio oficial para un lado de la calle y otro medio para el lado opuesto. A Hveberg se le jodió una de las cámaras con la onda expansiva y yo rodé varios metros por el suelo. (*Se rasca la camisa a la altura del hombro izquierdo.*) Esta mierda que ves aquí pegada es un trozo de sesos del gilipollas.

ENVER.— Quedó hecho papilla. Te lo garantizo. Otro oficial me gritaba: ¡Haga algo! ¡Haga algo! Y yo le respondía: Pero, pedazo de cabrón, ¿no ves que no han dejado ni dos centímetros completos? Y el oficial: usted es médico, ¡Haga algo! ¡No te jode! ¡Yo soy médico!, le aullé, ¡Lo que necesitas es al puto Jesucristo!

TREMOLEDA.— No te entendió, Enver. Es musulmán.

ENVER.— También yo soy musulmán, joder. Soy médico, y soy musulmán, pero no hago milagros.

HVEBERG.— Al menos podías haberte acercado al cadáver, no sé, a echarle un ojo de cerca, coño, que pareciera que te importaba.

ENVER.— Estoy aquí en misión humanitaria, así que no me toques los cojones, ¿estamos? No soy enterrador, no soy el puto Jesucristo, no soy el puto Doctor Frankenstein, ¿vale?

HVEBERG.— (*A Fuchs.*) Enver es genial poniendo tiritas.

ENVER.— (*A Hveberg.*) ¡Vete a tomar por culo!

GRIFFIN.— (*Conciliador.*) Bueno, pues ésa ha sido la gran batalla de hoy. Exactamente siete minutos y medio de duración. Ocho muertos, los dos del avión reventado, el imbécil que se cayó por la borda, el oficial y sus hombres del camión. Pura épica. Homero, ¿eh?

HVEBERG.— Pero las fotos son buenas.

GRIFFIN.— Si no fuera por las cámaras nos tomarían por locos. Así son estas guerritas africanas, chaval. Un disparate. Divertidas.

TREMOLEDA.— Yo las prefiero a las grandes campañas. Cuando entran las superpotencias se jode todo. (*Recuerda.*) Estuve con los americanos en Irak. Un aburrimiento. Información controlada, buenas comidas, alojamiento de primera, incluso nos ponían películas por la noche en el campamento. ¡Un coñazo!

GRIFFIN.— No creo que Roswell esté de acuerdo contigo.

ROSWELL.— (*Con fastidio.*) ¿Vamos a tener lección magistral?

GRIFFIN.— (*A Fuchs, malvado.*) Hay un novato, y los novatos tienen que aprender. ¿No crees, chaval?

TREMOLEDA.— Oye, Grif, venga, déjalo, no empieces...

GRIFFIN.— (*A Fuchs.*) Verás, hay dos tipos de reportero, el de primera línea y el de hotel.

ROSWELL.— (*Casi sonriendo.*) Eres un maldito hijo de puta, Griffin.

GRIFFIN.— (*A lo suyo.*) Se reconoce al reportero de hotel porque, cuando empiezan a sonar los disparos, echa a correr en dirección contraria.

ROSWELL.— ¡Joder!

GRIFFIN.— El reportero de verdad oye los disparos en la calle porque ya está en ella. ¿Me sigues?

FUCHS.— Eh... sí...

ROSWELL.— ¿Alguien tiene el mando a distancia para callar a este gilipollas?

GRIFFIN.— Se mete en el fregado y ve lo que haya que ver y hace lo que tenga que hacer, y luego regresa al hotel o a veces no regresa, claro, y cuando va a tomar una copa se da de narices con el otro, el reportero de hotel que se llama así porque no sale del hotel. Clarito, ¿no?

TREMOLEDA.— ¿Qué tal si...?

GRIFFIN.— Y entonces el puto reportero de hotel que se acaba de dar una ducha y lleva un Tom Collins en la mano, bien fresquito, sale y te pregunta qué tal y te habla de sociopolítica y de geopolítica y de la madre de todas las batallas...

FUCHS.— Ya veo. Yo creo que...

ROSWELL.— ¿Hemos terminado ya con la lección?

GRIFFIN.— (*Igual.*) Los reporteros de hotel aceptan con gusto las reglas del pool, porque resulta más cómodo. ¿Sabes lo que es el pool?

FUCHS.— En fin, el...

GRIFFIN.— El pool es el grupo de los elegidos, chaval, pero los elegidos por el gobierno de turno. Les llevan de la manita, de aquí para allá, y les en-

señan lo que quieren enseñarles, y les facilitan las comunicaciones para que luego puedan contar sin problemas la versión oficial.