



LA CRISIS DE LA REFUNCIONALIZACIÓN DEL TEATRO Y LAS ESTRATEGIAS EDITORIALES*

César de Vicente Hernando



A finales de los años veinte el dramaturgo alemán Bertolt Brecht redefinió el espacio social que debía ocupar el teatro. Contra una escena en la que se estimulaba la entrega del espectador a lo que en ella se decía: el discurso ideológico sobre el que se sostenía la explotación y la dominación; contra una crítica culinaria que servía para proveer de público al aparato de entretenimiento y cultura (dominante); Brecht llamó a una refuncionalización del teatro en la que estaban comprometidos actores, autores, técnicos, espectadores y críticos. En ese momento contaron con editoriales que publicaron sus experimentos, periódicos y periodistas (como Herbert Jhering) que orientaron sus artículos hacia esa nueva función del teatro. Encontraron medios escritos (como la editorial Malik) desde los que poder oponerse a la cultura que concebía la función del teatro bien como fuerza indagadora de una metafísica del ser humano, bien como simple barraca de feria para divertimento del público. El esfuerzo de Brecht, y de muchos otros más, no es el resultado de la visión iluminadora de un individuo sobre el arte (en este caso sobre el teatro) sino del complejo mecanismo de luchas en diferentes niveles de la sociedad en los que conviven el capital económico (el directamente convertible en dinero) que mantiene financieramente los negocios y proyectos editoriales, el capital social (generado por obligaciones y relaciones sociales) que justifica de manera preeminente la evaluación social que realiza la crítica

* No hay ninguna pretensión en este artículo de agotar las referencias a revistas y editoriales. No hacemos alusión ni a *Primer acto*, ni a *Artez*, ni citamos las colecciones de teatro que se publican en la Universidad de Murcia, etc. Nos limitamos a un conjunto limitado de ejemplos que ilustran las tesis del trabajo.

en periódicos y revistas (sancionando, en la actualidad, lo que no es sino mecanismos de reconocimiento popular de obras y artistas) y el capital simbólico (las representaciones que nos hacemos de los hechos e ideas) que conforma las percepciones y experiencias que tenemos del mundo en el que vivimos. Como es sabido, el dominio sobre las tres formas del capital supone un monopolio, el control exclusivo, sobre los procesos de socialización, funcionalización y concepción ideológica del teatro. Esta concentración de capitales nunca ha estado tan cercana en la historia de los últimos doscientos años como a comienzos del siglo XXI. Para conseguirlo bastaba con poder poner en red los tres capitales, posibilitarles el que circularan haciendo convertibles unos en otros. La crisis de la proyectada refuncionalización del teatro ha venido determinada por una transformación radical en las relaciones de producción y de vida que comenzaron a delinearse tras la Segunda Guerra Mundial. A lo que asistimos ahora es al desarrollo de un nuevo periodo de acumulación capitalista que afecta, claro está, a la función social del teatro, todo lo cual, según hemos dicho, no puede realizarse sin el acaparamiento de la producción editorial y de la crítica teatral.

■ 1. EL LUGAR SOCIAL EN EL QUE SE INSCRIBE EL TEATRO A COMIENZOS DEL SIGLO XXI

Estamos asistiendo en los últimos años a la realización efectiva de lo que Jesús Ibáñez llamó el capitalismo de consumo. Si los gobiernos socialdemócratas llevaron adelante una fuerte reestructuración del sistema productivo en España, los gobiernos neoliberales están formalizando de manera concluyente el sistema de consumo como nuevo aparato de producción, es decir, la conversión del ocio en trabajo. Para lanzar un nuevo ciclo de acumulación, el capital (todas las formas del capital: el económico, el social y el simbólico) tenía que ocupar el tiempo del ocio ya que el tiempo de la producción (allí donde se produce la extracción de plusvalor) había quedado notablemente reducido con la revolución tecnológica y las nuevas formas de cooperación. Tenía que convertir, por tanto, el ocio en una nueva manera de producción, generando productos inmateriales (películas, obras de teatro, actos culturales, emisiones de televisión, etc.) realizados en unas nue-

vas condiciones de explotación. Necesitaba una industria cultural (y así hemos visto cómo los grupos teatrales han sido reconvertidos en pequeñas empresas estableciendo responsabilidades fiscales, laborales, etc.), trabajadores autónomos (supuestas pequeñas empresas que desalojaban la persistente presencia del proletario) y, lo más importante, un mercado de bienes culturales (un público dispuesto a consumir y pagar esos productos). Esto quiere decir que los espacios culturales donde antes se construían formas de socialidad, entretenimiento gratuito, dominación ideológica o resistencia política, aparecen ahora como lugares de producción del trabajo inmaterial (llamamos trabajo inmaterial a la actividad que produce el contenido cultural e informativo de la mercancía). Lo que genera valor hoy en el teatro es aquello que consigue aglutinar las tres formas del capital a la vez que favorece la acumulación de mayor capital en una mercancía (la variedad de yogures, vinos, obras teatrales, libros, no demuestra que haya libertad de elección, como enseñó Jesús Ibáñez, sino que en cada uno de ellos hay una información económica [oferta], social [me permite quedar bien en una cena en casa], o simbólica [me identifican con una forma de vida opulenta diferente a la que vivo diariamente en mi barrio]). La producción editorial, las revistas y la crítica especializada han reorientado sus intereses ante esta transformación social que conmociona al teatro y le obliga a tener una nueva función social: ser mercancía para el consumo masivo. En este sentido la coartada del éxito, de la obra que ha tenido más espectadores (cantidad), más número de críticas positivas y a la que se le ha dado el respaldo y la garantía académica con su publicación, refrenda el que sea un bien cultural. Al mismo tiempo el espectador se siente satisfecho de haber consumido un producto de calidad, de tener un gusto artístico consensuado socialmente y de poder recrearse en esos momentos gozosos mediante las páginas de la obra editada. Dos colecciones están funcionando con estos parámetros: la colección de textos teatrales de la Sociedad General de Autores de España y la Biblioteca Antonio Machado de Teatro. Esta última se propone el “objetivo fundamental de difundir y testimoniar el repertorio dramático español”. No se analizarán nunca estos parámetros porque eso resta brillo al arte y, aún, hay algunos que siguen intentando distinguirse de la pura mercantili-

zación del teatro a la que estamos asistiendo. En definitiva, lo importante es la cantidad de capital acumulable, y la mayor cantidad de extracción de plusvalor ideológico (la capacidad de acumular dominio de clase, poder de dominación con esas obras) que pueda sacarse del teatro (también del cine y de otros espectáculos artísticos), aunque sólo sea el mantenimiento de la invisibilidad de las relaciones sociales de explotación y dominio (algo que, como resulta obvio, ha conseguido).

Como ha escrito Nestor García Canclini, “las sociedades modernas necesitan a la vez la divulgación —ampliar el mercado y el consumo de los bienes para acrecentar la tasa de ganancia— y la distinción —recrear los signos que diferencian a los sectores hegemónicos—”.¹ La crisis de la refuncionalización del teatro ha cimentado la labor editorial y la crítica teatral sobre la divulgación y la distinción. La transformación en el sistema de producción y circulación capitalista, que ha tomado todas las esferas de la existencia humana, se ha visto cualitativamente modificada por otra transformación radical: por el hecho de que, como señala Fredric Jameson, el capital financiero (aquel que obtiene ganancias sin producción previa), la etapa en la que el capital se separa del “contexto concreto” de su geografía productiva, sea el capital económico dominante. Al hegemonizar, en el sistema capitalista, el capital económico (en este caso el financiero), el resto de prácticas sociales, debemos concluir que se han producido efectos en el ámbito cultural (en el teatro) que siguen en paralelo las características de este capital ya que “cualquier nueva teoría general del capitalismo financiero tendrá que extenderse hacia el reino expandido de la producción cultural para explorar sus efectos: —a la par con la globalización y la nueva tecnología de la información— son tan profundamente económicos como las otras áreas productivas del capitalismo tardío y están igualmente integrados en el sistema generalizado de mercancías de éste”.² El dinero se vuelve abstracto en un segundo sentido³ y busca un nuevo tipo de ganancia asequible en las transacciones financieras, en la especulación, en las bolsas. No resulta extraño que sea el simulacro la

¹ Nestor García Canclini, *Culturas híbridas*, México D. F., Grijalbo, 1990, p. 37.

² Fredric Jameson, *El giro cultural*, Buenos Aires, Manantial, 1999, p. 190.

³ Fredric Jameson, *op. cit.*, p. 188.

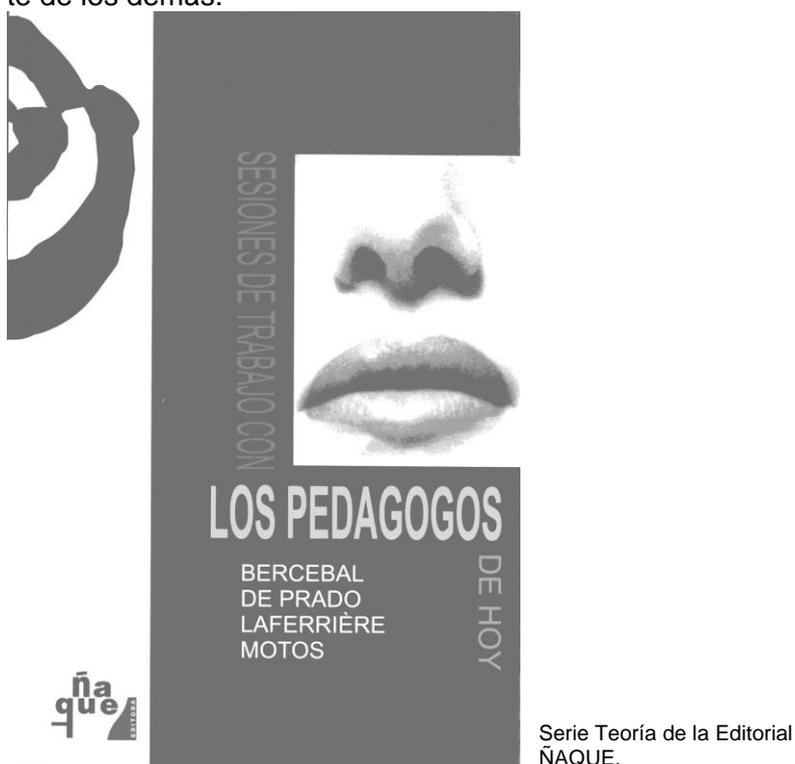
forma cultural de consumo de estas sociedades, es decir, la creación de efectos imaginarios que no existen “ni más acá ni más allá del perímetro artificial”,⁴ efectos que no tiene que ver con ningún tipo de realidad, que se simulan, que imponen su arbitrariedad, que se muestra como si fuera algo sin que ese algo tenga concreción real (allí donde una obra de teatro no es más que un conjunto de efectos de simulación secuencializados para atraer la atención de público y nada más).

La “larga noche neoliberal”, como definió Jesús Albarracín a la reciente etapa del capitalismo en España, no ha dudado en ir acondicionando a la sociedad española a las nuevas formas de producción del trabajo inmaterial y de consumo creando redes de remisión obligatoria en las que pudieran circular las imágenes y representaciones sociales que la nueva ideología necesitaba para sostener este ciclo de acumulación (porque, no debe olvidarse, el ciclo sólo puede darse sin resistencia, beneficiado con la sumisión y el consentimiento mediante proyecciones imaginarias de la sociedad). En este sentido no ha habido ninguna restricción con respecto a la cultura: aquellas actividades que no pueden sostenerse en la dinámica del mercado son mantenidas por el Estado. Lo significativo es que a finales del siglo XX ya era evidente la necesidad por parte del Estado de proceder a una progresiva privatización de todo el aparato teatral y ha establecido, para ello, tres vías de asimilación del teatro en el mercado: a) la formativa: los cursos de iluminación, tecnologías del espectáculo, la inserción de asignaturas optativas de teatro en la ESO, cursos de dirección, gestión empresarial, asociacionismo, etc.; b) la laboral: impulsando el gremialismo (que evite el sindicalismo relacionado siempre con el proletariado que se quiere hacer desaparecer), las asociaciones de producción de espectáculos, directores de escena, actores, iluminadores, etc.; y c) la de la concentración y el mercado, promoviendo coordinadoras de salas, muestras teatrales y concursos, redes de teatros, etc.

Como ha hecho con diferentes empresas estatales (Telefónica, Iberia, etc.), prepara el terreno al teatro para que pueda enfrentarse en solitario, en algún momento, a un mercado de bienes cultu-

⁴ Jean Braudillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978, p. 32.

rales duramente mediado por las grandes corporaciones mass-media y los monopolios de la comunicación, en los que el teatro es espectáculo, es decir, según Debord “relaciones sociales entre personas mediatizadas a través de imágenes”.⁵ Lo más importante para el capital en la gran expansión de las artes escénicas es, con todo, la creación de ese circuito de trabajo y ocio que se cierre sobre sí mismo considerándolo un sector productivo independiente de los demás.



Al crear los espacios sociales que resultaban necesarios para realizar esta transformación, el Estado posibilitó también el aumento de la producción editorial que se orientó a cubrir las necesidades de asimilación lanzadas.

⁵ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca, 1995, s / p.

■ 2. LA FORMACIÓN Y LOS INSTRUMENTOS EDITORIALES

Con la inclusión en el sistema de la LOGSE para la Enseñanza Superior Obligatoria de una asignatura optativa de teatro, idónea, además, para desarrollar temas transversales que presenten los valores e ideas dominantes en la sociedad, aparecieron algunos libros que concebían el teatro como elemento formativo del individuo (fuera del ámbito profesional), como medio de potenciación de sus facultades creativas e imaginativas, reconocimiento de las facultades físicas y plásticas, como forma de desenvolvimiento en el medio social, de trabajo en grupo (así lo hace el preparado por Guillermo Alonso del Real para Akal *Aula de teatro, 2º Ciclo*). Con todo ha sido la editorial Naque, de Ciudad Real, quien en pocos años ha transformado el campo de la enseñanza del teatro (los pocos manuales que existían sobre artes escénicas y educación se limitaban a ejercicios generales o descripciones de experiencias pedagógicas), estableciendo criterios pedagógicos en la enseñanza del teatro, parcelando con módulos el acceso tanto al mundo de la escritura teatral como a la práctica del teatro y manteniendo una colección de textos teatrales que suelen estar acompañados de ejercicios didácticos, juegos, estudios, etc., y que, por tanto, remiten al trabajo diseñado en los otros libros. La continuada labor de esta editorial ha tenido como resultado tres grandes colecciones: la de “Teoría”, la de “Técnica escénica” y la de “Literatura”. La amplitud de criterios respecto al tipo de práctica teatral que se publican les ha llevado a editar tanto un texto sobre Eugenio Barba y el Odin como otro de técnica japonesa de Yoshi Oida, pasando por una gran cantidad de monografías: *Un Taller de drama*, *Sesiones de trabajo con los Pedagogos de hoy*, etc. Su interés por la formación también profesional del teatro les ha llevado, igualmente, a preparar libros de enseñanza, como la colección de “Cuadernos de Técnica Escénica”, que puedan servir de guía técnica en la realización de diferentes tareas: vestuario, iluminación, sonido, decorados, gestión y producción, etc., resultado, en buena medida, de los cursos dados en el Centro de Tecnologías del Espectáculo del INAEM. El teatro es visto aquí en todas sus dimensiones y se potencia la idea del carácter técnico, de la organicidad mecánica de los planteamientos en los distintos trabajos, así como se intenta una igualación del lenguaje para que sea factible la co-

municación entre profesionales de todo el mundo. Ñaque es igualmente la editora de una revista homónima subtitulada *Teatro-Expresión-Educación* que quiere convertirse en herramienta con la que se pueda recorrer el territorio de la práctica teatral desde la perspectiva pedagógica. Para ello elabora fichas de trabajo, un material informativo breve pero atento a las distintas actividades que sobre el teatro y la educación se desarrollan en España, descripciones de ejercicios concretos, testimonios de vida en la escena, etc. A la labor de Ñaque debe añadirse la de otros centros de enseñanza teatral, como el Institut del Teatre en Barcelona o el Centro Andaluz del Teatro en Sevilla, que han publicado también algunos manuales sobre técnica teatral. Todos estos libros conforman un capital cultural (acumulación de saberes) necesario para que pueda entrar ese nuevo teatro en el marco de relaciones mercantiles y así, de ese modo, formarse trabajadores autónomos.

La SGAE, a través de la Fundación Autor, publicó hace cuatro años un manual de *Producción, gestión y distribución del teatro* escrito por Jesús F. Cimarro que supone un ejemplo máximo de descriptivismo del marco empresarial que tendencialmente debe dominar el mundo del teatro profesional (tremendamente distinto al que se presenta en *El viaje a ninguna parte* de Fernando Fernán Gómez o en las memorias de Adolfo Marsillach *Tan lejos, tan cerca*), realizado mediante el acceso directo a las fuentes legales, los modelos de impresos, etc., que dan cuenta minuciosa de los pasos fiscales, laborales y legislativos que debe dar toda empresa de espectáculos en el montaje y distribución de una obra. El teatro se muestra aquí en su vertiente exterior, como mercancía que es vendible y consumible, en la descripción del funcionamiento del capital económico.

■ 3. LA PRODUCCIÓN EDITORIAL Y LOS NUEVOS GREMIOS

Si el teatro ha ido progresivamente apareciendo como un elemento productivo en el campo de los bienes culturales y no ya como un trabajo artesanal, es obvio que tal razón señala relaciones que sobrepasan las meras funciones artísticas y técnicas para enmarcarse de manera preeminente en el ámbito profesional, de conjuntos laborales que pueden definirse según parámetros de ocupación de

tiempo de trabajo, sueldos, responsabilidades y competencias. La concepción gremialista que se ha desarrollado frente a la sindical favorece la separación entre trabajador material y trabajador inmaterial, mantiene la ficción acerca de la supuesta autonomía de los trabajadores artísticos, fragmenta la capacidad unificadora de la lucha salarial, de los puestos de trabajo, y considera un conjunto de problemas propios para cada profesión. La labor editorial de estas distintas asociaciones ha hecho mucho para cohesionar su propio medio laboral y, siguiendo estos planteamientos, poner a disposición de interesados y trabajadores medios de comunicación gremiales que dieran cuenta de sus actividades e informaran de todo lo relacionado con sus actividades (algo fundamental para que el nivel formativo, capital cultural, pueda convertirse en nivel laboral, capital económico). Numerosas revistas han aparecido en los últimos años que han venido a completar el panorama de las profesiones teatrales, algunas de las cuales (y a causa de sus propias políticas culturales) han ampliado su radio de acción e interés al hecho teatral como conjunto. La más emblemática de estas revistas es *ADE-Teatro*, publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, que no desatiende en ningún número la labor informativa de eventos (Congresos, Mesas redondas, etc.), los problemas de dramaturgia, la reflexión sobre la práctica escénica en toda su extensión y que pone especial interés en la investigación teatral, con una colección de textos, "Teoría y práctica del Teatro", en los que se ha publicado a Appia, Meyerhold, etc. Dos colecciones de escritura dramática nacional e internacional ofrecen un panorama amplio y plural de las distintas escrituras para el teatro que se desarrollan en distintos países del mundo. Un premio para obras teatrales escritas por mujeres, el "Premio María Teresa León", se inscribe en el proceso institucional (impulsado en primer lugar por las reivindicaciones feministas y después, desde el ámbito político, por el Instituto de la Mujer y por distintas Concejalías y Consejerías de la Mujer) de recuperación o potenciación de la producción cultural de las mujeres. En las publicaciones de la ADE, sin embargo, pesa más el criterio de acumulación de capital simbólico y capital cultural, aquellos más directamente ligados a la concepción del teatro como experiencia social y humana, como modo de conocimiento, etc., que cualquiera de los otros. *Escentecnic* es la revista editada por

ediciones Cross BCN dedicada al mundo de la maquinaria escénica, los decorados, las plataformas, los practicables, etc., concebida como una guía de servicios y revista ilustrada de novedades en el mundo de la tecnología escénica para espectáculos. En este sentido cabe señalar que el desarrollo de las tecnologías, tanto en el ámbito de la mecánica como en el ámbito de la informática, ha sido determinante para el cambio en el desarrollo de los espectáculos, para impulsar al teatro más hacia el espectáculo (lo que entra por los sentidos, diríamos vulgarmente) que hacia lo simbólico (lo representacional, lo que afecta a todas las facultades humanas) y de lo que he llamado en otro lugar la tecnología como ideología, que sintéticamente podríamos definir como la consideración de las posibilidades técnicas como proyección de efectismo escénico y no de expresión escénica. *Las puertas del drama*, revista de la Asociación de Autores de Teatro, se presenta como una revista de investigación más que como un medio informativo de la asociación (y de hecho se publica aparte un boletín, *Entrecajas*, que funciona a tal efecto). En sus páginas se quiere hacer historia de la escritura teatral, se publican artículos que intentan periodizar la labor creativa de los autores y autoras de teatro, se manifiesta un deseo de conocer el territorio, de dominar el medio, de concebirse como espacio que estimule el diálogo entre todas las formas de escribir y todas las culturas. *El pateo*, la revista de la asociación de empresas productoras de espectáculos, funciona como medio de presentación y difusión de determinados montajes producidos por las empresas asociadas, señala el marco de reivindicaciones que deben regularizar el mercado público y privado de los espectáculos teatrales. *Actores* es el medio de información y reflexión que tiene la Unión de Actores. En la misma se mantienen una serie de secciones fijas que intentan conformar la situación jurídica y fiscal de los actores, así como servir de guía de servicios, informar sobre las ofertas de formación actoral, empleos, libros, festivales, textos, etc.



ADE. Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España.

■ 4. CONCENTRACIÓN DE CAPITALES, MERCADO Y PRENSA

Es evidente que si ha existido un boom en los últimos años en el ámbito de la edición teatral es en el terreno de la fabricación de ese mercado y en la conformación de un medio que hiciera pasar del teatro entendido como bien social (práctica ideológica) al teatro como bien de consumo. Esta labor la llevan a cabo en Madrid revistas como *Teatro Madrid*, publicada por Ediciones E. J. (con un formato de guía) y que a la cartelera comentada añade secciones dedicadas a repasar la labor actoral de un figura conocida, reportajes, anuncios de próximos estrenos, etc., o *Teatros*, editada por Europea Medios de Prensa, con parecido esquema que la anterior sólo que en un formato habitual de suplemento. Estas revistas ocupan todo el arco de la producción cultural del teatro en tanto que funcionan como formas de muestreo de los valores teatrales fijados previamente, ratifican los éxitos e impulsan las tendencias del periodismo masivo también para el teatro. Es especialmente interesante la presencia en librerías, quioscos y salas

culturales de estas revistas que no tienen, la mayor parte de ellas, costo alguno para quien las consume y que, sin embargo, producen su capital económico a partir de poner en conexión capitales de distinta procedencia: desde el consumo de otras mercancías que se anuncian en la revista, hasta el valor que da a sus páginas (valor que se traduce después en anuncios y otros medios de conversión dineraria) el capital simbólico acumulado por personajes que han recibido su prestigio de otros medios de comunicación como la televisión. El teatro es presentado en estas revistas como bien de consumo: la profusión de adjetivos, las remisiones y citas a referencias conocidas, los titulares, y las grandes generalidades ocupan las páginas de las mismas. Tampoco puede olvidarse que ha sido en estas revistas donde ha recabado la idea del teatro como diversión, entretenimiento, pasatiempo, frente a la idea de un teatro trágico, “intelectual”, desprestigiado por ser una forma teatral que “solivianta el espíritu” y por la cual “la gente no está dispuesta a pagar”, como decía un “profundísimo” crítico, porque —según el mismo— la gente no está dispuesta a que le amarguen más la existencia. Con todo, no hay duda de que la apuesta institucional más fuerte, aparte claro está de sus propias producciones (acompañadas de la correspondiente edición de libros y materiales diversos de carácter técnico o cultural, así como de numeroso material documental que constituye la base de un patrimonio artístico fuerte), ha sido la creación de un “tercer teatro” que empezó llamándose “teatro alternativo” y que ahora se prepara para una, o así se cree, superación del teatro comercial. Este último ha tenido que empezar a alimentarse de las figuras televisivas o de los grandes éxitos en otros países para programar sus propias funciones aunque no ha cejado en su idea de que el teatro siempre fue un artículo de cambio. La revista *Ubú* de la Coordinadora de Salas Alternativas de Madrid trata de mantener un equilibrio entre información y reflexión, acercando un teatro cada vez más integrado en el panorama cultural de las grandes ciudades y dotándose de, al menos, una suerte de distinción cultural frente a los institucionales y los comerciales. En la prensa periódica se mantiene una débil representación del teatro más encaminada a preservar las dinámicas de prestigio social y a favorecer las tendencias de un pequeño mercado que a conformar una idea plural

y multiforme del hecho teatral.

El circuito, por tanto, se cierra en esta doble secuencia: a) la del público, individuo —espectador— consumidor; y b) la de los productores, estudiante —profesional— trabajador. En ambos casos se obtiene una relación de producción y de consumo nueva en un ámbito concreto: el mercado del teatro. Los dos elementos señalados advierten cuál ha sido el cambio en el medio del teatro y el que han seguido las publicaciones teatrales.

■ 5. CONSTITUCIÓN DE LA DISTINCIÓN EN EL CAMPO MERCANTILIZADO DEL TEATRO

Si el proceso de mercantilización se está estabilizando progresivamente, recomponiendo el panorama del teatro español contemporáneo; si el prestigio cultural de una nueva escritura teatral ha sido delineado desde el ámbito académico y potenciado mediante textos introductorios, ensayos de conjunto, estudios temáticos, obras (los Premios Marqués de Bradomín, por ejemplo) etc.; si ha sido incluso posible crear ya un gran acontecimiento espectacular en torno al teatro en el que se sueldan las tres formas del capital: los Premios Max de las artes escénicas, es decir, en el que parecen convivir sin problemas mercado y cultura, entonces sólo resta esbozar las formas de resistencia que ha tenido este proceso puesto que por definición un campo (un espacio del juego artístico, teatral, históricamente constituido, con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento) está en constante conflicto alimentado por las luchas de diferentes intereses. En toda definición de un campo deben tomarse en cuenta los movimientos de los distintos agentes y las tensiones que provocan en su intento por conformar de otra manera el campo, por preservar o ampliar el capital que está en juego en el mismo. El esfuerzo por llevar el teatro al lado opuesto del interés económico ha hecho que coexistan tres modos diferentes de considerar al arte dramático, y por ello igualmente se han desarrollado tres modelos diferentes de políticas editoriales: a) la recuperación de determinadas tendencias teatrales, obras y autores para consolidar una visión completa de la historia del teatro: la recuperación de un patrimonio cultural (con la publicación de volúmenes sobre el teatro clásico, la zarzuela y las obras del exilio); b) la manifestación cada vez mayor del as-

pecto introspectivo que pudiera hacer el teatro sobre lo humano; y c) el teatro como construcción de un discurso crítico y analítico de la sociedad (que aún mantiene el proyecto de *refuncionalización* del teatro). Los dos primeros convergen al ser respuestas a una eliminación que el franquismo hizo (o al borrado de la historia que realiza la posmodernidad) de algunas escrituras y a la falta de oportunidades que tuvieron algunos autores ante una sociedad con la que fue imposible el diálogo (como el caso de algunos autores del llamado “nuevo teatro”). Lo primero ha sido resuelto en parte por una política editorial procedente, en la mayoría de los casos, de las Comunidades Autónomas que aceptaban los costes económicos de publicar, por ejemplo, el teatro completo de José Antonio Castro (autor del “nuevo teatro español”) a cargo de la Comunidad de Castilla-La Mancha, o el teatro de Manuel Andújar (autor exiliado en México) a cargo de la Diputación Provincial de Jaen, a cambio de ganar prestigio cultural y de aportar, como rezan muchas de las presentaciones de estos volúmenes, un ahondamiento mayor en las identidades (sic) nacionales o locales. En este caso el teatro no es más que una obra cultural con señas históricas con las que es posible restituir una verdad que ha sido olvidada a causa de una violencia simbólica. Este esfuerzo ha generado dinámicas de indagación e investigación en “las raíces profundas de una cultura concreta” a la que se ha orientado muchas publicaciones del Institut del Teatre, construyendo incluso una historia del teatro catalán; o, desde una perspectiva de género, una reconstrucción del saber y el sentir de las mujeres en un espacio de identidad nacional o local. Incluso la existencia de una nueva dramaturgia más allá de aquel “nuevo teatro” (como intenta esbozar María-José Ragué-Arias en un reciente libro). Otros proyectos editoriales, como Cop d’idees animado por Manuel Aznar Soler, ha abordado la necesidad de restituir la producción de los exiliados a la vida “normalizada” de la democracia. Así se ha hecho con María Teresa León y así en una nueva colección que, sin distinciones de géneros literarios, ha emprendido la publicación de una extensa nómina de autoras y escritores exiliados tras la guerra civil española. Así también José Ricardo Morales en las páginas de la revista *Anthropos*. El texto se presenta de esta manera como una voz ausente, el teatro retoma el pasado para presentar-

lo como historia, lo inserta en dinámicas actuales donándole el único lugar posible: el del patrimonio cultural, obligados a no decir ya nada de lo quisieron decir en su momento, por lo que fueron escritos. O forzados a hablar en nombre de ideas que no les animaron, que sesgan su intención y lo vuelcan en otro molde significativo. Siendo museo o alimento cultural de la tradición. Para que se sepa que existieron.

La otra parte del historicismo es aquella que quiere poner en el marco todos los nombres, todas las tendencias, una vez que ya no resultan ni indecorosas ni odioso su populismo reaccionario al entrar en el ámbito del patrimonio nacional, como la zarzuela; también la que quiere conocer la historia desde las ideologías triunfantes en los sectores populares sin dar cuenta de cómo un artefacto cultural se produce y se pone en circulación. A esta labor de recuperación del patrimonio artístico han contribuido excelentes estudios e investigaciones que han mostrado las raíces de las que se ha alimentado, por ejemplo, gran parte del teatro oficial (es interesante en este sentido los estudios de Óscar Cornago sobre *La vanguardia teatral en España* y su *Discurso teórico y puesta en escena en los años 60*, este último publicado en el CSIC). Esta tendencia se ha manifestado de igual forma en un conjunto de textos editados en la colección "Clásicos de Biblioteca Nueva" que componen un panorama en el que es posible acceder al otro teatro que existía en el Siglo de Oro o en el XVIII.

El teatro en estos últimos años ha tenido también una vertiente que trataba de manejarse, como ya hemos indicado, en otros parámetros muy diferentes a los del mercado. Todo el campo cultural se mueve a partir de enfrentamientos entre tendencias consensuantes y tendencias conflictivas. Las primeras segregan formas de inclusión en el sistema dominante, las segundas creen poder extraer su poder social justamente del enfrentamiento con las ideas dominantes, oponiéndose a su consumación en el consumo. Algunas revistas, como la desaparecida o intermitente *Teatra* y *Theatrum*, rebasando incluso los límites espaciales de las revistas habituales de teatro, han convertido la investigación teatral y la creación en el punto central de sus reflexiones al invertir el circuito del mercado. Ahora la revista se gesta en el seno del trabajo diario, allí donde "surgen las preguntas y en donde se buscan y se

crean las respuestas”. La elección de un nuevo espectador formado en este teatro es común a *Ophelia*, a *Teatra* y a *Theatrum*. En los tres casos son incursiones en el medio teatral que se despliegan ante el lector. Todas las prácticas escénicas son sometidas a una instigación que las abre hacia nuevos territorios y formas de comprensión extremadamente implosivas. Al mismo tiempo se encargan de dibujar los límites que el teatro “occidental” no quiere reconocer: el ritual, la locura, etc. Frente a la idea de un teatro convergente con la Europa del mercado común, estas revistas vuelven la vista hacia los teatros que recogen la multiculturalidad de las sociedades, a los teatros que se constituyen como formas de hibridación de las formas escénicas, al teatro que recorre los rastros de una subjetividad que se expande más allá de la caracterización física y psicológica del personaje. *Teatra* hablaba también a partir de un grafismo, de una composición de textos creativos que no se reconocían en ningún punto de la realidad. *Ophelia* anunciaba en su número 1, dedicado a la memoria, que se trataba de encontrar un espacio en el que los artistas reflexionaran sobre el hecho teatral, sobre las implicaciones que la práctica del teatro tiene en nuestras sociedades y de las que podría tener si se deambulaban otros caminos. Y, en efecto, *Ophelia* ha seguido el camino de otras indagaciones europeas y latinoamericanas en las que no hay más verdad que la suspendida en las relatividades del acontecimiento. Así considerado, como un acontecimiento humano, el teatro se desdibuja de la cercanía vulgarizante del mercado y puede seguir pasando por espíritu, esencia humana y ser, a la vez que puede mantener su ligazón con las culturas “antropológicas” que reclaman su unidad con un mundo aún de los sentidos.

La tercera tendencia que pretende poner al teatro más allá del interés económico está representada por la “Colección Skene” de la Editorial Hiru, ejemplo de coherencia, que proyecta su decidido interés de explicar y transformar el mundo de la modernidad en todos los títulos que publica. A los textos de literatura dramática, que incluyen autores europeos y americanos, se unen ensayos o libros testimoniales que ofrecen un anclaje histórico y razones políticas suficientes para que pueda sostenerse aún hoy una vía materialista para el teatro.



Colección breveSkene de la Editorial HIRU.

Resulta claro que esta progresiva tendencia a la mercantilización del teatro, apoyada por el medio editorial, no ha hecho sino ajustar al mismo y al arte a las dinámicas dominantes en otros territorios de la economía-mundo y que, por tanto, sólo un riguroso análisis de esas tendencias, a menos que se consideren muertas y enterradas las posibilidades del teatro, puede clarificar nuestra situación y la del teatro en la sociedad. Si se repasan las carteleras y los volúmenes publicados de textos teatrales se encontrará uno todavía con el horror de reconocer apenas unas pocas líneas escritas desde el firme propósito de decir y no de sugerir. La sugerencia es el corazón del simulacro, y por estas ambigüedades en los lenguajes podemos empezar a conocer lo que está pasando en el teatro y en nosotros.



JARDIEL: LA COMEDIA SE VISTE DE ETIQUETA

Ignacio Amestoy



Hay que situarse en 1927. Porque Enrique Jardiel Poncela emprende en esa fecha una particular revolución en el teatro español. Una revolución contra el poder escénico instituido, contra lo que llamará Jardiel “el teatro asqueroso”. Federico García Lorca, miembro de la denominada Generación del 27 —también, 1927—, desde otra perspectiva, no estará alejado de tal propósito. Mientras Jardiel habla de los “asquerosos”, la Generación del 27 hablará de los “putrefactos”.

Es cierto que Jardiel Poncela y García Lorca no transitan por el mismo sendero, pero sí lo hacen por caminos paralelos, y, sin duda, en una España sin Guerra Civil, tal como la imaginó en su día Max Aub, en su ucrónico discurso de entrada en la Academia, el destino de ambos habría estado más cerca de lo que podemos imaginar.

Ya en vida de ambos, aunque no hubiera una relación directa entre los dos, sí hubo circunstancias tangenciales que les unieron. La circunstancia más significativa fue la admiración que por la obra de Jardiel y Lorca —también, por la de Valle-Inclán— tuvo una personalidad relevante de nuestro mejor teatro, Gregorio Martínez Sierra.

Hay que recordar que Martínez Sierra es, por ejemplo, uno de los animadores del primer estreno de Valle-Inclán, *Cenizas* —pieza convertida luego en *El yermo de las almas*—; representada, en el Teatro Lara, a beneficio del brazo ortopédico de don Ramón, interpretando Gregorio el papel del Padre Rojas. Más tarde, en 1920, Martínez Sierra propicia también el debut de Federico García Lorca, en el Teatro Eslava, con *El maleficio de la mariposa*. Y

uno de los grandes admiradores de Enrique Jardiel Poncela, como veremos, será, asimismo, Gregorio Martínez Sierra.



Jardiel Poncela.

No nos debe sorprender el que los nombres de Valle-Inclán, García Lorca y Jardiel Poncela, por orden de nacimiento —en 1866, 1898 y 1901, respectivamente—, estén unidos en su deseo de renovación de un teatro español esclerotizado. Si Valle-Inclán propugna el esperpento y García Lorca una tragedia contemporánea, Jardiel Poncela trabajará por un nuevo humorismo, enraizado con nuestro mejor pasado, necesidad que ya entrevió Unamuno en su *Niebla* (1914).

Recordemos de qué manera pone en cuestión don Miguel el realismo español. Es a través del misterioso prologuista de su “nivola”, Goti, como se manifiesta Unamuno, oponiendo el humor de Cervantes a las gracias de Quevedo: “No hay nada menos humorístico que la sátira áspera de Quevedo, en la que se ve el sermón en seguida. Como humorista sólo hemos tenido a Cervantes”.

“Mutatis mutandis”, Jardiel, con sus maneras, querrá acercarse

a Cervantes. A propósito de *Amor se escribe sin hache*: “Pienso que las novelas de amor en serio sólo pueden combatirse con novelas de amor en broma. Exactamente igual hizo Cervantes con los libro de caballerías, sin que esto sea osar compararme con Cervantes, pues entre él y yo existen notables diferencias; por ejemplo, yo no estuve en la batalla de Lepanto”.⁶ Una apreciación rotunda, tamizada con un estrambote de humor.

El afecto por Cervantes se correspondería con un desafecto tácito por Lope. El Fénix había sido tajante en *El arte nuevo de hacer comedias*: “Lo trágico y lo cómico mezclado, / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro minotauro de Pasifae, / harán [en la comedia] grave una parte, otra ridícula. / (...) El lacayo no trate cosas altas, / ni diga los conceptos que hemos visto / en algunas comedias extranjeras”.⁷ La preceptiva de Lope, el concepto de su lacayo, de su gracioso, será de tal enjundia que prolongará su influencia hasta nuestros días. Y es contra ese gracioso contra el que se rebela Jardiel al mirar a Cervantes.

Uno de los mejores estudiosos de la literatura española, Juan Luis Alborg nos da la clave del gracioso lopesco, en comparación con el cómico cervantino: “El gracioso, como figura dramática, hubiera sido muy distinto si el creador del teatro nacional no hubiera sido Lope sino Cervantes. Los personajes que el gran novelista”, dice Alborg, “llevaba a su teatro como elemento cómico eran de raíz picaresca, y, en consecuencia, más que de gracia venían cargados de ironías; eran, pues, menos divertidos, pero más profundos que los criados de Lope, aunque es posible que divirtiesen menos al espectador”.⁸

El teatro de Jardiel es una ruptura con el donaire, con el gracioso, que tuvo su prolongación, primero, en Ramón de la Cruz y, luego, en Carlos Arniches y Pedro Muñoz Seca. Enrique Jardiel Poncela, admirador del teatro de Oscar Wilde y del cine de Charles Chaplin —García Lorca lo fue del de Buster Keaton—, puso al tea-

⁶ Rafael Flórez, *Mío Jardiel*, Madrid, Alfoquequeras, 1993, p. 136.

⁷ *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, versos 174-177 y 286-288, en Lope de Vega, *Obras poéticas*, edición de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 261-265

⁸ Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española. Época barroca*, Madrid, Gredos, 1970, p. 289.

tro cómico español, y a sus graciosos, de etiqueta. Pero, ¿cómo fue el proceso de esa vestidura? Hemos de partir de aquella fecha, 1927.

En el 27, el joven Enrique Jardiel Poncela tiene 26 años y decide convertirse en autor de teatro. Pero hay que observar que Jardiel, pese a su juventud, no era entonces un indocumentado en materia de escenarios. Sabía lo que era una pieza de teatro y, ciertamente, había escrito muchas comedias. Su entretenimiento preferido durante su adolescencia fue escribir teatro con su vecino y amigo Serafín Adame. Una pasión que siguieron compartiendo ambos en su primera juventud e, incluso, de forma profesional. Una de sus obras, *El príncipe Raudhick*, la llegaría a estrenar Enrique Rambal el año 1919 en el Teatro Trueba de Bilbao.⁹ También por entonces colaboraría Jardiel con un autor como José López Rubio, más exigente teatralmente que su amigo de infancia y juventud Serafín Adame. Hasta once comedias llegó a estrenar Jardiel Poncela antes de que pensara jugarse su futuro a una carta con su propio teatro en 1927.

Jardiel Poncela conocía el teatro viejo que despreciaba, porque lo había hecho, y quería apartarse de él. Pero no por ello dejaba de afirmar que el teatro se hace para el público: “Es inútil ponerse de espaldas a la sala, porque el escenario está enfrente”.¹⁰ Y aunque sabía que lo que pretendía era una revolución teatral, su pretensión no era tanto arremeter contra lo caduco, sino crear algo nuevo. “El verdadero revolucionario del arte”, dirá, “no lucha por destruir lo viejo, sino que lucha por construir lo nuevo, consciente de que en cuanto actúa lo nuevo, lo viejo queda automáticamente destruido”.¹¹ Una tarea harto difícil, titánica, que, pese a sus pocos años de experiencia, no dejaba de tener en cuenta Jardiel: “El autor teatral que no es artista se dirige al público existente; el autor teatral que es realmente artista tiene que hacerse un público que no existe aún”.¹²

Sí, Jardiel Poncela pensaba que al público había que hacerlo.

⁹ Rafael Flórez, *op. cit.*, p. 73.

¹⁰ Enrique Jardiel Poncela, *87 reflexiones teatrales. Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948, p. 1109.

¹¹ *Ibíd.*, p. 1119.

¹² *Ibíd.*, p. 1118.

Algo sobre lo que García Lorca, desde su perspectiva, también reflexionaría. Para Lorca el público que hay es el que habrá, y, por eso, su público es:

...un público al que hay que domar con altura y contradecirlo y atacarlo en muchas ocasiones. El teatro se debe imponer al público y no el público al teatro. Para eso, autores y actores deben revestirse, a costa de sangre, de gran autoridad, porque el público de teatro es como los niños en las escuelas: adora al maestro grave y austero que exige y hace justicia, y llena de crueles agujas las sillas donde se sientan los maestros tímidos y adulones, que ni enseñan ni dejan enseñar.¹³

Pero Jardiel y Lorca no ven la realidad teatral desde el mismo punto. Lorca no deja de ser un poeta culto de Granada que aterriza en ese laboratorio de ideas y formas que fue la Residencia de Estudiantes. Jardiel es un joven madrileño inquieto y vividor, hijo de un periodista destacado y de una pintora de relieve, crecido sobre los adoquines de la gran ciudad. Jardiel, como Lorca, querrá imponer un canon. Un canon que podrá definirse mejor que el de Lorca. La muerte de Federico trunca esa definición. Jardiel tiene más tiempo para mostrar y reflexionar sobre su obra. Jardiel será un autor de gran éxito, que podrá contrastar su teoría teatral, su canon, con la práctica teatral, o al revés. Y aunque muera también joven, vive trece años más que Lorca. Ese canon estará explícito, además de en sus obras, en sus escritos. Unos escritos que vamos a seguir literalmente en nuestra indagación, aunque hemos de estar advertidos de la subjetividad y parcialidad de los análisis de Jardiel sobre su propia obra.

1927. Es el 2 de febrero. Enrique Jardiel Poncela decide emprender su particular ofensiva. Bien es cierto que en este arranque estará movido por la necesidad económica. El periodismo no le da para vivir. No le gusta el teatro que está haciendo y tampoco le proporciona unos ingresos relevantes. Ese día acude desesperado a la Caja de la Sociedad de Autores sin saber que la liquidación del mes arrojaba una cantidad de 510 pesetas a su favor. Una grata sorpresa. Es un dinero que le va a permitir emprender la nueva singladura.

¹³ *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1989, p. 151.

510 pesetas imprevistas significaban, apretándose todo lo apretable, otro mes de vida o quizá mes y medio. En ese tiempo podían ocurrir muchas cosas. Una de las cosas que podían ocurrir era que yo dispusiese de una semana de tranquilidad económica y mental para escribir una comedia. (...) Por la tarde cogí un paquete de cuartillas y escribí: Acto primero. Nació *Una noche de primavera sin sueño*.¹⁴

Entre el 2 de febrero y el 2 de mayo, se hace el milagro. Alejado del periodismo, en el cual había entrado por influencia paterna y como medio de subsistencia —como Valle-Inclán—, y alejado también de otras industrias igualmente alimentarias, después de tres meses de trabajo pudo leer la comedia, como riguroso paso previo a su estreno, que tiene lugar el 28 de mayo.

La crítica me trató con cariño, como a una posible esperanza. No faltó, naturalmente, quien, como Díez-Canedo, procuró envenenar mi alegría, llevado del morbo destructor ya iniciado. Ni faltó tampoco el que me aconsejó abiertamente que abandonara la pluma e hiciera oposiciones al Catastro.¹⁵

Díez-Canedo, uno de los grandes críticos teatrales del siglo, fue especialmente riguroso con Jardiel. Abierto defensor de las acciones de Margarita Xirgu y de Rivas Cherif —el otro gran renovador de nuestro teatro junto al ya mencionado Martínez Sierra—, no supo o no quiso ver la potencialidad del arte de Jardiel, mientras sí gustó del de García Lorca.

Tras el éxito de *Una noche de primavera sin sueño*, el camino de Enrique Jardiel Poncela estaba trazado. De nada sirvió el fracaso de *El cadáver del señor García* (1930), en la Comedia, para desviarle de su plan. El mundo del teatro le otorgaba crédito suficiente para seguir en la aventura. Tirso Escudero, el empresario de la Comedia, se lo dejó bien claro, al año de estrenar *El cadáver...*: “Usted debe escribir teatro, que le ha de dar mucho dinero. Usted triunfará siempre que se lo proponga, porque es autor. Ría-

¹⁴ Enrique Jardiel Poncela, *Circunstancias en que se imaginó, se escribió y se estrenó “Una noche de primavera sin sueño”*. *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948, p. 5.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 9.

se de los que se lo nieguen y no se preocupe por los fracasos; son gajes del oficio. Y tráigame esa comedia, para este año [1931], conforme vaya acabándola.”¹⁶

Bien, tenía crédito. ¿Pero en qué tipo de teatro iba a invertir esa confianza, una confianza que para Escudero iba a reportarle mucho dinero? Esta fue la reflexión que se fue haciendo Jardiel:

Tú verás: se trata de jugarse la vida; pero se trata de jugársela y ganar. Es imprescindible; es absolutamente imprescindible que aciertes. (...) No quedaba, pues, más solución que acertar en la obra.

¿Es difícil —me pregunté, avanzando por la carrera de San Jerónimo— escribir una comedia que tenga la mínima cantidad de peligro de estreno?

Y me respondí, acto seguido: “No; no es difícil. Por el contrario, es facilísimo. Todo estriba en (...) seguir las pautas escénicas que siguen los tontos específicos de las comedias honradas y (...) no permitirse la menor boutade ni el más pequeño escorzo... Todo consiste en construir una comedia de tema simpático y sentimental, que interese a todo el mundo, que tenga gracia y un cierto perfume sexual y que se desarrolle vulgarmente; comenzando con escenas episódicas, exponiendo el asunto en el primer acto y valiéndose de escenas episódicas y de los personajes de su misma índole para poner en antecedentes al espectador; con un segundo acto de nudo, en el que se amalgamen lo serio y lo cómico, como dicen los analfabetos, y que, a poder ser, concluya en una escena emocionante, inesperadamente seguida de un breve rasgo burlesco, con un tercer acto de desenlace natural. Todo consiste en hacer una comedia verosímil, rabiosamente verosímil, en la que hasta el menor incidente esté sujeto a lo que la gente llama lógica, y en la que se digan cosas cuyo comentario pueda ser: “¡Qué verdad es eso!” Con alguna escena romántica declarada sobre una música tenue que suene dentro, y a ser posible, a la luz de la luna. Todo consiste, en fin, Enriquito —acabé diciéndome—, en que emplees todas tus fuerzas mentales en conseguir una comedia superior a las corrientes.”¹⁷

Jardiel viene a equiparar el teatro verosímil con el que llamará

¹⁶ Enrique Jardiel Poncela, *Circunstancias en que se imaginó, se escribió y se estrenó “Margarita, Armando y su padre”*. Obras teatrales escogidas, Madrid, Aguilar, 1948, p. 81.

¹⁷ *Ibíd.*, pp. 82-83.

teatro asqueroso. Su destino teatral lo contempla con lucidez, un destino todavía trufado con la narrativa, que le prestigiaba, de la mano de otro de sus mentores, José Ruiz-Castillo, el patrón de Biblioteca Nueva, anterior colega editorial de Gregorio Martínez Sierra en la Editorial Renacimiento.

Quería huir del “teatro asqueroso”, pero no quería huir del público. Como Lorca. Así lo ha recordado con relación al granadino Ruiz Ramón, considerando los paralelismos entre Lorca y Jardiel. Ruiz Ramón¹⁸ subraya cómo Lorca se debatiría también ante la necesidad de llegar al público, diciendo en 1936, refiriéndose a *El Público* y *Así que pasen cinco años*: “En esas comedias imposibles está mi verdadero propósito. Pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto, he dado otras cosas”. Las “otras cosas”, eran *Bodas de sangre* y *Yerma*.

Pero volvamos a Jardiel, en 1931. La comedia que escribiría entonces Jardiel para Escudero fue *Margarita, Armando y su padre*. Acabando su escritura, ante la hipotética reacción del público, dudó sobre qué final darle. ¿Un final con la separación de los amantes, cosa que no agrada al respetable, o con su unión, cosa que gustaría al respetable? Lo consultó con la actriz Milagros Leal:

—¡Haga el que le gusta a usted! No se acuerde para nada del público.

—He escrito toda la comedia pensando en el público, Milagritos. Ya sabe cómo grita [el público] cuando grita...

—No le importe.

—Pero...

—¡No le importe, Jardiel! La comedia debe acabar con la separación de Margarita y Armando.¹⁹

Y así lo hizo Jardiel. La comedia fue un éxito. Pero Jardiel Poncela, con treinta curtidos años, era consciente del terreno que pisaba. Lorca había estrenado el año anterior *La zapatera prodigiosa*, y escribía el *Perlimplín* y *Así que pasen cinco años*. Poncela

¹⁸ Francisco Ruiz Ramón, “Jardiel Poncela: Un dramaturgo en el purgatorio”, en *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 23.

¹⁹ Enrique Jardiel Poncela, *Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó “Margarita, Armando y su padre”*. *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948, pp. 84-85.

no se engañaba, al pensar en el éxito de *Margarita...*, y las formas y estilo de la pieza:

Te has propuesto hacer una cosa y la has hecho. ¡Muy bien! Pero no te pongas tonto, porque *Margarita, Armando y su padre* se basa en una idea feliz e ingeniosa; tiene momentos de diálogo brillante, y otros instantes de emoción digna; cuenta también con el acierto del tipo del padre...; pero no es la comedia magnífica que han dicho los críticos, y tú los sabes. Y no es magnífica la comedia porque no es sincera, porque está hecha a fuerza de habilidad y oficio, pero oficio del que dominan esos autores famosos, que tanto te repugnan, aunque los críticos los elogien... (...) Necesitas ganar dinero y consideración teatral. Sigue hasta lograrlos. Pero, ¡por Dios!, no te dejes contagiar demasiado por la idiotez de entre bastidores y procura escribir algún día para la escena lo que puedes y debes escribir.”²⁰

“Consideración teatral”, dice Jardiel, y “derecho al respeto”, en Lorca. En su camino de perfección, Gregorio Martínez Sierra será su norte. También apreciará los criterios de Eduardo Marquina, respetado asimismo por Lorca. Marquina estrenará, como director, en el Beatriz, en 1933, *Bodas de Sangre*.

Por esas fechas, mientras Federico García Lorca irá, de curioso, a Nueva York, en 1929; Enrique Jardiel Poncela irá, como trabajador de la palabra, a Hollywood, en 1932. Los dos se dejan impregnar por los aires del nuevo continente. Para Jardiel, el cinematógrafo será un arte seductor, contra el que combatir: “Como secuela del viaje a Estados Unidos, el ‘cine’ —ese reptil perforado— continuó apretándome entre sus anillos, impidiéndome, según su principal característica, todo otro movimiento. (...) ... el ‘cine’, tal como se produce en España —e incluso en Hollywood— es el microbio más nocivo que puede encontrar en su camino un escritor verdadero.”²¹

Con relación al cine hay que decir que una buena parte de los textos de Jardiel pasados al celuloide tienen un gran éxito. Y él, un creador moderno, no renuncia a las aportaciones que el cinema-

²⁰ *Ibíd.*, pp. 86-87.

²¹ Enrique Jardiel Poncela, *Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó “Angelina o El honor de un brigadier (Un drama en 1880)”*. *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948, p. 284-285.

tógrafo haya podido hacer al teatro, por lo que al estilo se refiere. Así, contestando a un periodista, cuando Rafael Gil rueda su versión de *Eloísa...* (1943), dirá: “[Las] Diferencias esenciales entre la comedia y la película, (...) son, a mi juicio: el ritmo, la velocidad y la síntesis. Y se lo dice a usted un hombre de teatro que incluso en el teatro ha comenzado a aplicar el ritmo, la velocidad y la síntesis del cinematógrafo”.²²

Estábamos en 1934. A su vuelta de América, Jardiel, desentendiéndose de todo contacto con el cine, apostó por el teatro. “Me decidí por el teatro”, dejó escrito. Y el arte teatral de Jardiel se va perfilando más y más. Y ahí estará Martínez Sierra. Por la línea del teatro paródico, que habían practicado desde Valle-Inclán hasta Muñoz Seca, se planteó *Angelina o el honor de un brigadier (Un drama en 1880)*. *Angelina...* es relevante porque será la primera de las que el autor considere “comedias sin corazón”, su canon, de lo que se hablará más adelante. Con respecto a *Angelina...*

La manera de hacer me la brindaron con su tierna ridiculez Eugenio Sellés y Leopoldo Cano, y en *El nudo gordiano* y *La Pasionaria* hallé tal cúmulo de sugerencias, que ya ninguna otra obra de la época, de las releídas después, me añadió ni una más. Singularmente *La Pasionaria* puede considerarse como el alcaloide de aquel género, ido ya —por desgracia para los empresarios de compañías cómicas—, amasado con cursilería, efectismo, versificación infame y conflictos estúpidos, de una estupidez emocionante.

El 15 de enero (1934) comencé definitivamente a escribir, y al acabar el segundo acto llevé ambos a Tirso Escudero; pero, contra lo que era de esperar y yo esperaba, la idea de la obra no le produjo gran efecto; le gustó sin extremos.

En cambio, a Gregorio Martínez Sierra y a Eduardo Marquina, a quienes se la expliqué almorzando en el Palace, los llenó de entusiasmo, y de igual entusiasmo participó Arturo Serrano, empresario de Infanta Isabel, en cuanto tuvo conocimiento de ella.

Estos juicios, especialmente el de Martínez Sierra, a quien considero una de las poquísimas mentes refinadas de nuestro teatro actual, me animaron a continuar la obra al mismo tren que la había empezado, y el 30 de enero, a los quince días justos de comenzar el

²² Citado por Rafael Flórez, *op. cit.*, p. 292.

prólogo, echaba el telón sobre el tercer acto.²³

Esta admiración por Martínez Sierra, en un autor que tuvo siempre unos criterios muy firmes sobre lo que pensaba debía ser el teatro y debía ser su obra, perfilan la personalidad de Jardiel Poncela. Martínez Sierra será para Jardiel algo más que un amigo y un consejero, será también maestro. Una anécdota, narrada por Jardiel, tras la presentación de *Angelina...* en el Infanta Isabel — María Isabel, por entonces—, nos da cuenta de la humildad de Jardiel y de la personalidad del marido de María Lejárraga y compañero de Catalina Bárcena.

La lectura [de *Angelina...*] a la compañía [de Arturo Serrano] reiteró el éxito de las lecturas anteriores. Al salir, Martínez Sierra, que había asistido a ella y se había dedicado a contrastar los efectos que me iba produciendo, me advirtió:

—Sobran cosas, y al tercer acto le falta brillantez.

—¿Entonces?

—Vayamos a casa a leerla despacio y a discutirla.

Fuimos a su casa; nos encerramos en el despacho y eché abajo cuanto sobraba, a juicio de él, con esta docilidad que debe tener todo artista para la crítica ajena..., cuando la crítica ajena es inteligente; pero que cuando no es inteligente, debe convertirse en hostil desdén y abierta rebeldía.

Respecto al tercer acto, lo rehice entero, mientras se iban ensayando los anteriores, y para darle la brillantez que Martínez Sierra echaba en falta, ideé las apariciones, con lo cual el Drama en 1880 quedaba completo, pues ya es sabido cómo una de las características del teatro de aquellos tiempos era la intervención de lo sobrenatural en el conflicto. (...)

El público acudió en la proporción en que tiene que acudir para constituir lo que entre bastidores se llama un gran éxito.

Y yo tuve ocasión de comprobar una vez más lo beneficioso que es para una obra de arte el componerla con entusiasmo y el someterla después a un control inexorable.²⁴

²³ Enrique Jardiel Poncela, *Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó "Angelina o El honor de un brigadier (Un drama en 1880)"*. *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948, pp. 287-288.

²⁴ *Ibíd.*, pp. 288-290.

En 1935, Jardiel se enfrenta con, tal vez, su mejor comedia, *Las cinco advertencias de Satanás*. A caballo entre Madrid, donde el calor no le deja trabajar, y Biarritz, donde el juego no le deja escribir, comienza en agosto la obra, que para los primeros días de octubre, ya en la capital de España, tendrá acabada. En la madrugada del 6 de octubre sale para Zaragoza con la obra acabada. Allí le espera Gregorio Martínez Sierra, porque Catalina Bárcena recitaba unos monólogos suyos, de Jardiel, en el fin de fiesta de la película de la actriz, *Julieta compra un hijo*.

Llevaba conmigo —cuenta Jardiel— una copia [de *Las cinco advertencias de Satanás*] para que Martínez Sierra la juzgara. Su criterio fue rotundo.

—Es lo mejor que ha salido de sus manos —me dijo—. Una comedia completa, deliciosa y admirable. Y no sólo es lo mejor de usted, sino que está en la primera fila de todo lo que se ha producido de muchos años acá.

—¿Usted cree, de veras?...

—Ya sabe lo duro que soy siempre en mis juicios: con usted mismo lo he sido más de una vez. Hoy no puedo tener para su comedia más que elogios entusiásticos. Es una obra de arte perfecta. Y ríase de lo que le digan los demás de aquí en adelante.²⁵

La lectura de la obra ante la compañía de Tirso Escudero es de las que peor recuerdo guardó Jardiel, y la descripción del estreno, una muestra de cómo percibía el escritor la recepción de sus obras:

Leí sin ganas, deseando acabar aquella operación de puro trámite.

Los actores, exceptuando Canales, Diéguez, la Noriega y Tordesiellas, que eran ejes de la comedia, y los primeros de los cuales la conocían ya, debieron de sacar una impresión tristísima.

Guadalupe Muñoz Sampedro, con su pintoresco aturdimiento, exclamó al acabar:

—¡Muy preciosa! Es una comedia que si la hacemos bien y gusta, será un éxito.

²⁵ Enrique Jardiel Poncela, *Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó "Las cinco advertencias de Satanás"*. *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948, pp. 437-438.

Esta opinión, sin antecedentes en la Historia, logró que la lectura acabara entre grandes risas.

Se ensayó más de veinte días.

(...)

El 20 de diciembre se verificó el estreno de *Las cinco advertencias de Satanás*, en medio de la expectación para mí ya característica y —por tanto—esperada.

El primer acto fue un éxito franco desde las primeras escenas.

En el transcurso del segundo advertí cierta frialdad. Defraudaba en él eso que los idiotas y la mayor parte de los críticos llaman falta de acción, pues ya es sabido que para los idiotas y para la mayor parte de los críticos, acción es sinónimo de ajetreo; durante unos instantes temí por la suerte de aquel acto, escrito con tanto amor y tanta delicadeza; pero felizmente se mantuvo y se levantó hasta el éxito en el final.

El tercer acto, más teatral, elevó la temperatura al máximo naturalmente, y en los aplausos encendidos y desbordados que estallaron al concluir, creí notar un tanto por ciento de remordimiento de no haber acogido el segundo con el mismo entusiasmo.

El cuarto acto refrendó y totalizó el triunfo brillante de la comedia.²⁶

Recordábamos antes las palabras de Jardiel con relación a “lo beneficioso que es para una obra de arte el componerla con entusiasmo y el someterla después a un control inexorable”. Un control que vemos en la meticulosidad del análisis de la recepción del estreno de *Las cinco advertencias de Satanás*, y un entusiasmo preciso en su juicio sobre la acción en el teatro, muy diferente del ajetreo. Sutil Jardiel. Como sutil será al desvelarnos sus propósitos clasicistas, ¡por trágicos!, nos indica, de estas *Cinco advertencias...*, al considerar sus esfuerzos de autor al servicio exclusivo de un problema psicológico:

En *Las cinco advertencias de Satanás* el problema psicológico no se halla aislado ni constituye la sola médula de la comedia, ni se resuelve, en fin, merced al juego racional de los sentimientos, sino que allí, en todo momento, sobre los términos y datos del problema, gravitan la fatalidad y los símbolos sobrehumanos —el inexorable fatum y la

²⁶ *Ibíd.*, pp. 446-447.

inexorable sobrehumanidad que alentaron en la tragedia griega hasta su revolucionario Eurípides—, que hacen de *Las cinco advertencias de Satanás*, salvo en las libertades de la unidad de tiempo y de no solucionar con la muerte, una obra humorística trazada con arreglo al patrón clásico trágico más escrupuloso.²⁷

Jardiel es un buen conocedor del teatro y, desde su meticulosidad y su humildad —y, al tiempo, su orgullo—, nos descubre las dificultades que entraña la comedia. Complejas circunstancias que, para Jardiel, son ajenas a otros géneros. Y Jardiel es firme en sus planteamientos. Su análisis es esclarecedor, y arroja luz sobre las pautas que introdujera y siguiera en su día el propio Eurípides como transformador de la tragedia, arrumbando los presupuestos de Esquilo y Sófocles y, también, la “comedia antigua” de Aristófanes, en beneficio, en ambos casos, de la comedia nueva menandrina.

El escritor teatral que se especializa en obras dramáticas, muere —aun después de una abundante producción— sin haber conocido lo que es un verdadero problema técnico. Opera constantemente con productos naturales, aferrado a lo verosímil y a lo corriente, y se dirige a un público que se traga, por ejemplo, escenas horrorosamente aburridas sin el menor asomo de impaciencia ni de queja, porque lo que está viendo y oyendo es una obra dramática. Lo propio les sucede a los autores de comedias digamos sentimentales. Cuanto menos imaginación tengan esos escritores mejor; nadie les va a exigir imaginación, ni ingenio, ni singularidades en el tema. Por el contrario, público y crítica van a aplaudirles precisamente —como si ello fuera una virtud y no un defecto— la falta de toda cualidad brillante. (...)

El autor teatral que se especializa en dramas o comedias sentimentales, que maneja exclusivamente temas verosímiles y corrientes, no tropieza con dificultades grandes. Pero los problemas que se plantean al escritor cómico, al huir precisamente de lo corriente y de lo verosímil, son ingentes. (...)

Por mi parte y como escritor cómico, y dada la índole especial de mi idiosincrasia, he tenido que resolver a lo largo de cada comedia

²⁷ Enrique Jardiel Poncela, *Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó “Blanca por fuera y rosa por dentro”*. *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948, p. 887.

muchos arduos problemas de técnica escénica. En ellas lo inverosímil fluye constantemente, y, en realidad, sólo lo inverosímil me atrae y subyuga; de tal suerte, que lo que hay de verosímil en mis obras lo he construido siempre como concesión y contrapeso, y con repugnancia.²⁸

Dejando para más adelante este aspecto de lo inverosímil, tan característico del teatro iniciado por Jardiel, y a partir de esos problemas técnicos que siempre le preocuparon y ocuparon, es importante subrayar su concepción de la estructura de la obra cómica.

De la misma forma que hemos visto que se cuidaba, acto por acto, de la recepción de *Las cinco advertencias de Satanás*, su estudio de la configuración de los tres actos de la comedia es certera. Lope de Vega en su preceptiva no dejó al asunto sin considerar: “En el acto primero ponga el caso, / en el segundo enlace los sucesos, / de suerte que hasta medio del tercero / apenas juzgue nadie en lo que para”.²⁹ Jardiel profundiza en lo aportado por Lope, comentando, no sin ironía, los grados de humor que han de tener cada uno de los actos.

En general, para la opinión pública —en la cual el crítico suele estar, por desgracia, incluido— no hay primer acto cómico, por inferior que sea, que no parezca superior a los siguientes; ni hay tercer acto cómico, por superior que sea, que no parezca inferior a los anteriores. Este curioso fenómeno, (...), obedece a causas fijas, que creo ser el primero en someter a análisis. Todo público se halla compuesto de gentes de diversa educación, diversa cultura y diversos carácter, salud, edad, posición económica, situación espiritual, etc., reducidas —por el hecho circunstancial de constituir una masa— a un común denominador. Antes de comenzar un espectáculo cómico, y durante el desarrollo del primer acto, todo contribuye a que ese público se muestre alegre, optimista y en la mejor disposición de ánimo para juzgar excelente lo que está viendo y escuchando: la sala rebosa oxígeno puro; el espectáculo comienza y es una promesa risueña; los organismos se hallan descansados y se retrepan cómodamente en las butacas; el planteamiento de

²⁸ Enrique Jardiel Poncela, *Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó “Cuatro corazones con freno y marcha atrás”*. *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948, pp. 542-543.

²⁹ Lope de Vega, *op. cit.*, versos 299-301, p. 265.

las comedias se compone de sorpresas y de incógnitas intrigantes, que atan y excitan la atención. Poco esfuerzo tiene que hacer el autor para entretener, interesar y divertir a un auditorio tan favorablemente dispuesto. Durante el segundo acto, la cosa ha variado ya: en la sala, mezclado con el oxígeno, hay un crecido tanto por ciento de ácido carbónico; el espectáculo está mediado y va dejando de ser una promesa; los organismos empiezan a sentirse fatigados de reír, y, a fuerza de removerse en ellas, las butacas no resultan ya tan cómodas; las sorpresas y las incógnitas de la obra, en fin, se despejan sucesivamente, con lo que el interés de lo desconocido empieza, por ley fatal, a decaer. Pero en el tercer acto las condiciones adversas han llegado al límite: en la sala, el exceso de ácido carbónico produce una pesadez en todos los cerebros; la risa ha fatigado ya los organismos con su violenta excitación nerviosa y las butacas, al cabo de dos horas y media de uso, empiezan a considerarse como un mueble mal calculado; el desenlace próximo va reduciendo al mínimo las incógnitas y sorpresas de la obra; el momento de que el espectáculo concluya es inminente: cada espectador piensa, de cuando en cuando y con disgusto, en que ha de irse a la calle y a casa, a enfrentarse de nuevo con las realidades ásperas de la existencia, y al otro día volver al trabajo, y tal vez resolver un problema económico importante, y, automáticamente, la suma subconsciente de todas esas circunstancias desagradables se le carga en su cuenta al autor. Así, cuando el telón baja definitivamente —momento de suprema acidez para el público hiperestasiado de una obra cómica—, es frecuente oír al espectador, que desfila casi siempre malhumorado:

—El último acto es peor que los otros...

Y también:

—Ya en el segundo acto baja mucho la comedia...

Y, por último, recordando como un pasado dichoso los momentos felices que vivió en su primera hora de estancia en el teatro:

—El acto que es bueno de veras es el primero...

Pero si el tercer acto, que le ha parecido malo, lo hubiera escuchado al principio, se le hubiera antojado primoroso. Y viceversa.

De todo esto se desprenden tres aforismos axiomáticos, que el crítico y la persona de buen sentido deberían tener presentes constantemente al juzgar una obra cómica; a saber:

Ningún primer acto es tan bueno como parece.

Un segundo acto que no desdice del primero es siempre superior a él.

Si un tercer acto se sostiene al nivel de los anteriores, es magnífi-

co, y si los supera, es extraordinario.³⁰

Una fórmula ofrecida por Jardiel a Tirso Escudero, para solventar el problema de la superación de intensidad en los tres actos de una comedia, fue la que se le ocurrió tras el mal estreno de *El cadáver del señor García*. Como todos afirmaban, por activa y por pasiva: “El primer acto es genial”, Jardiel dijo al empresario lo siguiente: “Ya lo ve usted, don Tirso; todos coincidimos en que el primer acto es un éxito redondo; mañana pueden hacer el primer acto de esto, el segundo del Tenorio y el tercero de *La Malquerida*.”³¹

Desde aquella preceptiva, nos explicamos las frecuentes críticas que encontramos a los últimos actos de Jardiel, teniendo en cuenta, sobre todo, que es un autor que no es reservón y que su ingenio en los primeros actos raya al mismo nivel que su fértil imaginación y su profusa ocurrencia. Lo cual no quitaba para que Jardiel intentara una superación en sus artes acto tras acto. Al comentar el proceso de creación de su obra *Blanca por fuera y rosa por dentro*, Jardiel Poncela analiza la creación, su forma de crear, equiparándola a los procesos que se dan en la naturaleza, con un clímax final que es la culminación de cada uno de los desarrollos. Unos desarrollos que siempre se han de dar de menos a más:

Y conforme la comedia [*Blanca por fuera y rosa por dentro*] fue avanzando y creciendo bajo la pluma, más y más procuré reforzar las tintas cómicas de su desarrollo, de sus situaciones y de su diálogo: progresión creciente necesaria en las creaciones de humor, que —como todo lo del mundo— para estar de acuerdo con la naturaleza de las cosas han de ir de menos a más, de lo fluido a lo denso, de lo menor a lo mayor, diferenciándose las creaciones literarias de las del mundo físico en que en éstas, tras llegar a la altura máxima, o climax, viene el inevitable descenso, que conduce a la destrucción y a la muerte, mientras que aquéllas deben terminar en pleno clímax, o altura máxima, antes que el descenso sobrevenga.³²

³⁰ *Ibíd.*, pp. 544-545.

³¹ Citado por Rafael Flórez, *op. cit.*, p. 164.

³² Enrique Jardiel Poncela, *Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó “Blanca por fuera y rosa por dentro”*. *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Agui-

En la preceptiva de Jardiel, la naturaleza es la que rige, del menos al más, como en un proceso biológico de la obra, en un fluir barroco, que no abandonará, sin embargo, y, como hemos visto, las normas clásicas. Un proceso biológico de la creación que Jardiel Poncela tomará como propio. Todo, a partir de una célula inicial o un corpúsculo originario, en terminología de Jardiel:

Creo haber dicho alguna vez cómo mi manera de concebir lo literario es absolutamente propia, diferente de cuantas maneras de concebir tengo noticia: en apariencia, absurda y disparatada; pero en la realidad, sujeta estrictamente al proceso biológico de la concepción del ser humano. Y creo también haber explicado entonces —lo que justifica mi imposibilidad básica de trabajar nunca en colaboración— cómo al ponerme a escribir, rarísima vez poseo la idea general de la comedia o de la novela, y en ningún caso el trazado completo de su desarrollo e incidentes y cómo estos y aquél van surgiendo dentro de mí, de un modo casi milagroso, a lo largo de un ininterrumpido proceso de gestación, conforme voy llenando cuartillas, apoyado e impulsado exclusivamente al principio por la energía de una pequeña porción de asunto, que podríamos llamar célula inicial o corpúsculo originario.³³

De igual manera que afirma que el acto de la creación ha de ser equivalente a un proceso biológico, de la célula embrionaria hasta el clímax, Jardiel nos dará su opinión sobre el proceso evolutivo que él considera ha existido desde lo sentimental y lo dramático, hasta lo cómico y lo humorístico. Existiendo, desde esa perspectiva, públicos simples, dispuestos para lo sentimental, y públicos con más solera, preparados para ser introducidos en los laberintos del humor.

Porque lo que no ofrece ningún género de dudas, y la observación directa me lo ha hecho ver de modo patente en mis viajes, es que los públicos de los países de aluvión, de los países sin historia, de los

lar, 1948, p. 889.

³³ Enrique Jardiel Poncela, *Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó "Eloísa está debajo de un almendro"*. *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948, pp. 755-756.

países mercantiles y utilitarios prefieren lo sentimental a lo cómico. Y mientras el público español escucha una obra sentimental con la expectación contenida de hallar en ella algo espiritual y humorístico, el público de esos países —por el contrario— escucha las obras cómicas con el ansía de que lo cómico despeje en algún instante, dando paso, aunque sólo sea fragmentariamente, a lo sentimental.

De donde se deduce bien claramente una verdad axiomática que forzoso es aceptar: la de que en arte el refinamiento y la cultura arrastran hacia lo cómico o humorístico con idéntica fuerza, propulsión y proporción que la bastedad y la incultura empujan hacia lo sentimental o dramático.

O, en fin: que lo sentimental y dramático es lo popular y primario, y lo cómico y humorístico lo aristocrático y selecto.

Lo cual, al fin y a la postre, es bien fácil de digerir, pues a nadie se le oculta que en el principio del Universo, en los tiempos oscuros y elementales de la prehistoria existía lo dramático, pero no existía lo cómico; existía el dolor, pero no existía el placer; existían las dificultades y los obstáculos, pero no existían las facilidades y las soluciones; existían los sentimientos, pero no existían los razonamientos; existía la angustia pero no existía el bienestar; existía incluso el crimen, pero no existía la risa.

Y ha sido preciso todo el proceso gigantesco de la civilización; han sido precisos siglos de trabajo formidable y de luchas apocalípticas de pensar, de imaginar, de calcular, de inventar, de ensayar, de tantear, de comprobar, de ejecutar mil y mil esfuerzos inmensos en todos los órdenes de la actividad humana para que del pantano tenebroso de lo sentimental o dramático brotase y emergiese la flor esplendorosa de lo cómico.³⁴

Estamos ante la clave del teatro de Jardiel Poncela. Ya con anterioridad, recordemos, nos habíamos asomado a ella, cuando nos confesaba: “Sólo lo inverosímil me atrae y subyuga; de tal suerte, que lo que hay de verosímil en mis obras lo he construido siempre como concesión y contrapeso, y con repugnancia”.

Lo verosímil es lo sentimental, lo dramático, y lo inverosímil es lo cómico, lo humorístico. Y el teatro inverosímil es el que Jardiel va a querer crear e imponer. E independientemente de la positiva

³⁴ Enrique Jardiel Poncela, *Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó “Blanca por fuera y rosa por dentro”*. *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948, pp. 890-891.

recepción que Jardiel tiene ya en nuestro presente, está fuera de toda duda que Jardiel logró crear e imponer ese universo creativo, y fue muy consciente de ello.

Literariamente he conseguido ya formarme un mundo para mí mismo, en el que me aísló como el buzo en la escafandra. Esto de escribir no teniendo en cuenta otra opinión que la íntima y despreciando los demás criterios, produce un bienestar mental y físico inefable, y, además —resultado estimulante—, crea una masa de lectores y espectadores entusiastas siempre dispuestos a celebrar y aplaudir esa manera de hacer y no otra.³⁵

Jardiel logró imponer su signo. Es aquella inverosimilitud, enfrentada a la verosimilitud. Una inverosimilitud que Jardiel calificaría como fantástica. Inverosimilitud fantástica que Jardiel mismo explica a propósito de una de sus más curiosas comedias, *El pañuelo de la dama errante*:

Y a partir de aquí voy a ocuparme de la gran virtud que valoriza en primera línea a *El pañuelo de la dama errante*.

Me refiero a la inverosimilitud fantástica. O, si ustedes lo prefieren, su fantasía inverosímil.

Porque es la fantasía, es la imaginación, es la inverosimilitud del tema, de los tipos, de las citas y del desarrollo técnico, la esencial virtud —en efecto— de *El pañuelo de la dama errante*, el sustancial mérito que como a algunas otras de mis comedias, no sólo la incluye de lleno y por derecho propio en la áurea esfera del arte, sino que la coloca a cien codos sobre la producción teatral española corriente, rasante toda ella con la vulgaridad más mediocre; apegada a la triste tierra de lo cotidiano; encerrada en la caja embetunada de lo verosímil, de lo posible, de lo directo; saturada de esa emanación casera —melancólica y turbia— del pequeño conflicto, de la intriga boba, del problema estúpido, reflejo exacto del problema estúpido, la intriga boba y el pequeño conflicto que cada espectador ha dejado en su propia casa para acudir al teatro y que volverá a enfrentar al regresar a casa de vuelta del espectáculo.³⁶

³⁵ Enrique Jardiel Poncela, *Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó "Cuatro corazones con freno y marcha atrás"*. *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948, p. 551.

³⁶ Enrique Jardiel Poncela, *Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estre-*

La intriga boba, el conflicto bobo, en un teatro bobo. Es el que denominó como “teatro asqueroso”, el mismo que abominaba Lorca. El teatro epidérmico, el teatro del llanto del niño, el cine de la pareja haciendo el amor. En el nivel de lo sensible, de lo dramático. Teatro “asqueroso”.

Durante años, este asqueroso teatro de hoy y de siempre, ha satisfecho por completo los deseos del público, que, a fuerza de no ver otra cosa, no ha ansiado más, como el pastor de cabras perdido en el chozo de un monte se limita a ansiar únicamente su monte, su chozo y sus cabras. Durante años este asqueroso teatro ha sido alabado sin freno por la crítica, pastor de cabras de tipo vitalicio, pues —mientras gran parte del público ha comenzado, al fin, a la vista de otras cosas, a desdeñarlo— ella sigue adorando aquel teatro asqueroso en las producciones actuales y anatematizando las otras cosas; o, lo que es igual, ella sigue refugiada en el chozo, como si una tempestad acogotante restallase y crepitase fuera y le diera miedo asomar las narices al exterior.³⁷

Frente a ese teatro “asqueroso”, Jardiel propone la radicalización de su sistema, propone la comedia sin corazón, que mencionamos en su momento, al hablar de *Angelina...* La comedia sin corazón es la comedia sin sensibilidad y sin dramatismo. La comedia sin apelación epidérmica. La comedia con expresión, en un eterno pacto con el espectador inteligente, con el espectador receptivo, con el espectador cocreador, que es el auténtico espectador. No todas las comedias de Jardiel fueron sin corazón, ya nos ha indicado que en muchos momentos tuvo que ceder al gusto del pasado, pero no sin repugnancia. *El pañuelo de la dama errante* es una de las comedia sin corazón de Jardiel. Pero hay más, y el escritor las subraya:

Las comedias de mi lista que, además de ésta [*El pañuelo de la dama errante*], di yo en llamar sustancialmente comedias sin corazón, son las siguientes: *Los ladrones somos gente honrada*, *Madre* (*El*

nó “*El pañuelo de la dama errante*”. *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948, p. 991.

³⁷ *Ibíd.*, pp. 991-992.

drama padre), *Angelina*, o *el honor de un brigadier*, *Los habitantes de la casa deshabitada* y *Las siete vidas del gato*. Todas ellas construidas bajo disciplinas artísticas exasperadamente cómicas, igual que las restantes, se diferencian de ellas —y de aquí la razón de que las denomine con el apelativo sin corazón— en que en su entraña no fluye, como en las otras, ninguna corriente sentimental que fertilice su estructura, ni se hallan apoyadas, como lo están las otras también, en ningún cimiento psicológico, pasional, metafísico o filosófico que les preste su solidez y justificación vitales.

Son comedias de simple y estricta diversión, ya de tipo parodístico de toda una época, como *Angelina* (la menos sin corazón de todas, por cuanto la burla del novecientos no carece de dulzura y de delicadeza); ya parodístico de una aberración teatral en boga, como *Madre (el drama padre)*, ya parodístico de un género, como *Los ladrones somos gente honrada*; ya libre y exclusivamente fantásticas, sin más objeto que la fantasía por la fantasía, ni más límite que la fantasía, por la fantasía también, como *Los habitantes de la casa deshabitada*, *Las siete vidas del gato* y *El pañuelo de la dama errante*.³⁸

Se nos ha desvelado el más auténtico Jardiel Poncela. Estamos viendo el verdadero universo de Jardiel. Aquí está la razón de su escritura, el aguijón que le mueve a crear, el motivo de su vivir, y, tal vez, de su morir. Él mismo se nos confesó.

Pero, ¿era el deseo de escribir un teatro fantástico, imaginativo e inverosímil la única razón, el único impulso que me movía a idear y escribir esas comedias de tal suerte? Mirándome bien fijo hacia adentro, analizándome con todo escrúpulo, no tengo más remedio que confesar que no. Autoinspeccionándome de un modo severo e implacable, me es forzoso confesarme a mí mismo que alguna causa de índole psicológica personal ponía en marcha en mi interior estas comedias rabiosamente divertidas, furiosamente divertidas, desesperadamente divertidas; pero detrás de las cuales no hay más que una pared blanca sobre la que se diría que acabaran de proyectarse unas irreales y fugitivas sombras chinescas. Y en todas ellas, cuando el telón baja definitivamente, yo —que soy el peor espectador y el más duro crítico de mi propia producción— he sentido siempre una desoladora sensación de vacío, sensación semejante a la que experimento cuando el cuarto telón cae sobre el último acto de

³⁸ *Ibid.*, pp. 988-989.

La importancia de llamarse Ernesto, de Wilde, inferior a estas mías en imaginación, fertilidad de trama y riqueza de situaciones, mas perfectamente similar, respecto al ingenio y a la total falta de corazón con que fue asimismo imaginada y escrita.³⁹

Las sombras chinescas, la pared blanca, una desoladora sensación de vacío, total falta de corazón y Oscar Wilde. Ahí está el meollo del teatro de Jardiel Poncela. Su gran teatro hay que ubicarlo en su origen, antes del 36, y en el entorno de los “ismos”.

Parte de la crítica actual —Ángel Berenguer, Eduardo Pérez-Rasilla— se inclina por vincular a Jardiel Poncela con el futurismo de Marinetti, acogido en el año 1910 por Ramón Gómez de la Serna en la revista *Prometeo*. ¿Pero es Gómez de la Serna un futurista, como sin duda lo fue un Ramón de Basterra? Habría que concluir que no. De todas formas, Jardiel se vincula personalmente con Gómez de la Serna a lo largo de toda su vida. Y llegó incluso a las manos en su defensa de Ramón. Fue en el estreno, el 17 de diciembre de 1929, en el Alcázar, de la obra de Gómez de la Serna, *Los medios seres*.⁴⁰ No deja de interesarle tampoco el teatro de Azorín; por ejemplo, *Old Spain*.

Jardiel quiso ubicarse, él mismo, en el surrealismo. Conviene para ello fijarnos en una carta que escribe Jardiel a Ruiz-Castillo, en el barco Monte Amboto, rumbo a Argentina:

Valía la pena escribir ahora unas páginas sobre el surrealismo, sobre esa deshumanización del teatro, sobre ese delirio fantástico de la escena, sobre ese chorro de imposibles lanzado desde esa infraimaginación que es el surrealismo y que en España sólo intentó Azorín (el artista que menos podía intentarlo, por cuanto carecía y carece de toda cualidad teatral, por cuanto él mismo confiesa que en teatro no se ha hecho nada en el mundo, fuera de *Hedda Gabler*, de Ibsen; por cuanto para él Shakespeare es malo y a Schiller no hay que tenerle en cuenta, y Lope y Calderón no existen). Pero carezco de tiempo material para ello, aunque sí tenga suficiente tiempo para declarar que en varias de mis comedias yo he hecho con éxito el surrealismo que antes se había intentado hacer vanamente, y ejemplos de primera línea son *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* y *Un marido*

³⁹ *Ibíd.*, pp. 987-990.

⁴⁰ Rafael Flórez, *op. cit.*, p. 152.

de ida y vuelta. Valía la pena explicar también, para instrucción de in-doctos, lo cerca que está siempre el humor del surrealismo; y como ambos, al fin y al cabo, son emanaciones directas de la sinrazón, por lo cual uno y otro les son difíciles de comprender a las gentes exclusivamente razonables.⁴¹

¿Jardiel, surrealista? ¿Cercano a Federico, en ese sentido? A este respecto, no podemos dejar de apuntar aquí que, recientemente, César Oliva también ha comparado a Jardiel Poncela con García Lorca: “Frente a la dramaturgia clásica”, escribe, “Federico propuso el teatro bajo la arena, mientras que ante el teatro asqueroso que, según Jardiel, tiende sólo a satisfacer los gustos del espectador, se propone escribir un teatro antiasqueroso. María José Conde, continúa Oliva, duda de una declaración de Jardiel, que merecería la pena que fuera verdad: De todo esto sólo quedaremos tú y yo.”⁴²

Surrealista o no, cercano o lejano de Lorca, Jardiel fue una de las piezas fundamentales de la renovación abortada por la Guerra Civil. Una renovación que la hacían talentos. ¿Talentos personales o talentos agrupados? Hay que volver otra vez a Jardiel para ver su controvertida opinión: “En la renovación del Teatro, todo grupo es estéril. Porque en el Teatro, como en la Historia, las rutas nuevas nunca las han descubierto unos cuantos hombres que avansasen de diez en fondo, sino un único hombre, que avanzaba solo, alucinado, llevando tras él a otros hombres, que le seguían gruñendo y diciendo que estaba loco”. Pero, pese a estas palabras, cuando prologa, en agosto de 1928, en la Fuenfría (Guadarrama), su *Amor se escribe sin hache*, dice: “Reconozco que nos hallamos en otro siglo de oro de la literatura: hay en España cumbres portentosas”, aunque luego para redondear su opinión, agregue: “Pero el autor actual que más me gusta sigue siendo Baltasar Gracián (1584-1658).”⁴³

⁴¹ *Ibíd.*, pp. 277-278.

⁴² César Oliva, “Jardiel y el humor”, *Revista ADE*, número 86, 2001, p. 87. Para la cita de Poncela: María José Conde Guerri, “La vanguardia y el teatro de Enrique Jardiel Poncela”, en *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1093, p. 79.

⁴³ Enrique Jardiel Poncela, *Amor se escribe sin hache, 8.986 palabras a manera de prólogo*, Madrid, Biblioteca El Mundo, 2001, p. 21.

Jardiel, polémico siempre, punto de referencia para nuestro teatro español. ¿Ahora, también? Tal vez. Frente a un racionalismo incontrovertible no vendría mal que nos fijásemos en la irracionalidad escénica de Jardiel. Nadie puede afirmar que detrás de la irracionalidad no haya una vigorosa realidad.

Veamos el último cuadro de esta reflexión, también con palabras de Jardiel:

(Se abre la puerta del foro y entra OSHIDORI en mangas de camisa, con pantalón y chaleco negros. OSHIDORI es un criado; aunque tiene cincuenta años, en su cédula pone cuarenta y nueve, él representa cuarenta y cinco y declara cuarenta y dos. Viste irreprochablemente y habla, acciona y procede dentro de la más exquisita depuración. Al aparecer por el foro, OSHIDORI se dirige al ventanal y lo abre. La escena se ilumina con luz de sol. Entonces, por la escalera, entra PEPITA. PEPITA es una doncella que no tiene de doncella más que el uniforme; su distinción al moverse y sus modales denuncian en ella a la gran dama. Trae al brazo, un frac.)

PEPITA.— *(Avanzando.)* El frac, Oshidori.

OSHDORI.— Gracias, marquesa. *(Se lo pone.)* ¿Y el señor?

PEPITA.— Duerme.

OSHDORI.— ¿A qué hora vino anoche, marquesa?

PEPITA.— A las doce.

OSHDORI.— ¿Solo?

PEPITA.— Acompañado. Y a la una volvió a marcharse.

OSHDORI.— ¿Acompañado?

PEPITA.— Solo. Y a las cinco regresó de nuevo, oliendo a whisky.

OSHDORI.— ¿Solo?

PEPITA.— Con soda. (...)

Sobre la escena sigue la acción de *Usted tiene ojos de mujer fatal*. ¿Oshidori y Pepita son dos graciosos para Jardiel? De ninguna manera. Son los cómicos de un nuevo teatro. Los graciosos del viejo teatro no llevan esmoquin. Los graciosos, los lacayos lopescos, no pueden ser un señor de frac y una marquesa. Con Jardiel la comedia española se viste de etiqueta. Desde una racional irracionalidad.



MAIAKOVSKI: TEORÍA DRAMÁTICA

Emeterio Diez



Los niños (y también las jóvenes escuelas literarias) quieren siempre saber qué hay en el interior de un caballo de cartón. Después de las investigaciones de los formalistas, las tripas de los caballos y de los elefantes de papel no tienen ningún secreto para nosotros. Pedimos perdón por ello.

MAIAKOVSKI, *Cómo hacer versos*.

El compendio bibliográfico que reúne la teoría dramática de Maïakovski se encuentra disperso en prólogos, discursos, manifiestos, poemas, un ensayo titulado *Cómo hacer versos* (1926), su autobiografía *Yo mismo* (1928) y, por supuesto, su obra dramática, en especial, el Acto III de *El Baño* (1930), donde expone su poética a la manera de *La improvisación de Versalles* (1663) de Molière o *El teatro cómico* (1770) de Goldoni. Todos estos textos tienen dos puntos en común: cuestionan el sistema teatral vigente, representado por el Teatro del Arte de Moscú o, más tarde, por el realismo socialista; y proponen una dramaturgia que, sin renunciar a las conquistas formales de la vanguardia artística, sirva a la lucha de clases y a la construcción del socialismo.

Por supuesto, la descripción de la teoría dramática de Maïakovski exige también analizar aquellos textos que fueron fundamentales en su formación, así como recurrir a la obra plástica o cinematográfica de determinados artistas.⁴⁴ Su fe en las máquinas, por ejemplo, nace de los proyectos utópicos de su amigo el

⁴⁴ Sonia Villegas, "La influencia del Futurismo italiano en el cine soviético: de Maïakovski a FEKS", *Film-Historia*, n.º 7, 1997.

poeta Jlébnikov, de la lectura de Julio Verne y H. G. Welles e, incluso, de Einstein y su teoría de la relatividad. Su marxismo se forma en textos como *Contribución a la Crítica de la Economía Política* de Marx o *Dos tácticas* de Lenin. Su formalismo parte de la influencia de los simbolistas, en especial de Alexander Blok, y se resuelve en principios similares a los adoptados por Vsevolod E. Meyerhold en el campo de la dirección escénica y por Dziga Vertov y S. M. Eisenstein en el cine. Su propuesta de un teatro espectáculo está tomada de Marinetti, padre del futurismo, y recoge la influencia de su amigo el payaso Lárarenko, quien le descubre el mundo del circo. En fin, su trayectoria como escritor es paralela a la del protagonista de la novela de Jack London, *Martin Eden*, uno de sus libros predilectos, fundamental para comprender cómo entiende el autor la actividad literaria, y del que tomamos las siguientes palabras para determinar en su punto justo el grado de influencia de los textos y los artistas mencionados:

El saber se me presenta como un salón de cartografía. Todas las veces que entro en la biblioteca recibo esa impresión. El papel de los maestros es guiar a los estudiantes de cartografía hacia la adquisición de un sistema; son los guías, eso es todo. Ellos no les elaboran el saber en sus cerebros. No se lo preparan, no se lo crean. Está ya todo allí, en el salón, y como los estudiantes saben moverse dentro del salón, los maestros se dedican tan sólo a guiar a los novicios que, faltando aquellos, podrían perder el rumbo. Yo, por mi parte, no me desvíó fácilmente; presumo de tener un instinto especial de orientación.⁴⁵

■ 1. UN ESCRITOR DE LA REVOLUCIÓN

Vladimir Maiakovski nace el 7 de julio de 1893 en Bagdadí, una

⁴⁵ Jack London, *Martin Eden*, Madrid, EDAF, 1974, p. 86. Esta novela cuenta la historia de Martin, un joven marinero de ideas socialistas que se enamora de una muchacha burguesa de exquisita educación, llamada Ruth. Para ganarse su amor, Martin decide hacerse escritor, lo cual consigue después de años de estudio y práctica. Pero entonces Ruth pone como condición para casarse que dedique su pluma al periodismo, un oficio económicamente más estable. A Martin le resulta insoportable la idea de renunciar a los relatos, cuentos y poemas. Desolado, se suicida arrojándose al mar. Muchas características de este personaje, que además guardaba un gran parecido físico con Maiakovski, se encuentran en el protagonista de *Pero no por dinero* (1918), uno de sus guiones cinematográficos.

aldea campesina de Georgia. En 1906, tras la muerte de su padre, inspector forestal, se traslada con su familia a Moscú. Siendo apenas un adolescente, se afilia al partido bolchevique e ingresa por tres veces en la cárcel debido a sus actividades subversivas. En prisión lee a Byron, Shakespeare, Pushkin, Ostrosvski, Tolstoi, Dostoievski y, sobre todo, Alexander Bolk, bajo cuya inspiración comienza a escribir sus primeros poemas.



Maiakovski. Autorretrato.

Terminada la última condena, suspende toda actividad política y se entrega con entusiasmo a la nueva vocación artística que ha descubierto en la cárcel. En un primer momento, elige como campo de expresión la pintura, de manera que se matricula en el Instituto de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú. Allí conoce al pintor David Bourliouk, quien no concede ningún valor a sus cuadros, pero encuentra espléndidos sus poemas. Bourliouk se convierte en su mentor y le introduce en el grupo cubofuturista, donde traba amistad con Eisenstein, Boris Pasternak o Meyerhold.

Se inicia entonces su época bohemia. Vestido con blusa amarilla, corbata y chistera, destacando entre los demás compañeros de grupo por su gran altura, su potente voz, su hiperactividad, su manía por la limpieza y su afición a las mujeres, Maiakovski se convierte en el personaje más notable de los cabarets de Moscú.

A este momento corresponde su primer texto teatral, *La rebelión de los objetos* (1913), cuyo estreno fue un rotundo fracaso. “Silbaron tanto”, dice el autor, “que agujerearon el teatro”.⁴⁶

En 1915 es movilizado para participar en la Primera Guerra Mundial. Gracias a sus conocimientos de dibujo, permanece en la retaguardia diseñando coches. La Revolución de Octubre llega dos años después. Maiakovski se incorpora inmediatamente a las filas bolcheviques. Trabaja para la agencia de noticias soviética ROSTA, que tiene por misión centralizar, controlar y censurar todas las informaciones referentes a la situación del país y a la marcha de la guerra civil. Para esta agencia escribe cientos de “slogans” y de consignas e interviene en múltiples aspectos propagandísticos que luego incorporará a sus textos teatrales.

Terminado el conflicto, Lunacharsky, Comisario del Pueblo para la Instrucción Pública, y Meyerhold, director del TEO (Sección Teatral del Comisariado para la Instrucción), emprenden una nueva y ambiciosa política teatral, que inauguran con la puesta en escena de *Misterio bufo* (1918). Esta obra de Maiakovski había sido un rotundo fracaso en su estreno de 1918. Ahora alcanza las cien funciones y pasa a representar una nueva corriente: el teatro formalista. Esta opción estética entra muy pronto en conflicto con las otras dos grandes tendencias del teatro soviético de los años veinte: el teatro de masas y el realismo socialista.⁴⁷

Con vistas a defender sus postulados formalistas, Maiakovski funda en 1923 la revista *LEF* (Frente de Izquierdas del Arte). En torno a esta publicación se reúnen artistas plásticos (Malévich, Kandinsky, Lissitski), escritores (Boris Pasternak, Isaac Babel), directores de teatro (Meyerhold) y cineastas (Vertov, Eisenstein). Para estos intelectuales, dice De Micheli, “el arte debía dejar de

⁴⁶ Vladimir Maiakovski, *Yo mismo. Cómo hacer versos*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1971, p. 30.

⁴⁷ El teatro de masas puede ejemplificarse en el montaje *Toma del Palacio de Invierno* (1920) de Nicolás Evreinov. En algunas de estas representaciones, se superan los 150.000 espectadores y participan en la puesta en escena miles de personas, además de un atrezo compuesto de camiones, ambulancias o tanques. El exponente más notorio del teatro realista, que con la llegada de Stalin al poder pasará a ser el único teatro permitido, lo constituye *El tren blindado 14-16* de A. Ivanov. Véase José Hesse, *Breve historia del teatro soviético*, Madrid, Alianza, 1971.

ser puro experimento y juego gratuito para convertirse en expresión de la verdad revolucionaria y en vehículo de las ideas que la revolución había suscitado. Pero los artistas del *LEF* comprendían también que semejante empresa sólo era posible permaneciendo en el terreno del arte moderno,... (y en) los descubrimientos e invenciones más seguros de la vanguardia.”⁴⁸



Maiakovski en 1930.

Entre 1924 y 1927, Maiakovski participa en una intensa actividad propagandística en defensa de la revolución. Muy duro con sus enemigos, Maiakovski escribe la página más cruel de su biografía al favorecer con sus críticas las purgas contra los escritores disidentes. Esto explica que en *Archipiélago Gulag* Alexander Solchenizyn ejemplifique el funesto artículo 58 del Código Penal de

⁴⁸ Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo xx*, Madrid, Alianza Forma, 1984, pp. 169-170.

1926 con unos versos de nuestro autor: “Y el que hoy no canta con nosotros / ése, / está en contra / de nosotros.”⁴⁹ Dicho artículo regula los delitos políticos, y, más en concreto, el punto diez sobre “propaganda o agitación que incitara a derrocar, minar o debilitar el poder Soviético” sirve para que cientos de intelectuales sean enviados a prisión o condenados a muerte.

Con posterioridad, cuando la actividad literaria cae bajo el control de la Asociación Rusa de Escritores Proletarios (RAPP), el propio Maiakovski pasa a ser un escritor disidente que vive bajo la amenaza de ese artículo 58. La RAPP propugna una escritura sin especulaciones formales y, a la manera de los Planes Quinquenales, defiende una “literatura planificada”, de forma que, por ejemplo, se movilizan docenas de escritores para que exalten las excelencias de las nuevas centrales eléctricas o la puntualidad de los ferrocarriles soviéticos. En este contexto, no es de extrañar que las dos últimas obras de Maiakovski, *La chinche* (1929) y *El baño* (1930), sean acusadas de romper con la línea ideológica, de ser incomprensibles para las masas o de no ser teatro. En su poema *Mensaje a los poetas proletarios*, Maiakovski escribe: “Cada cual / cantará de acuerdo con su voz. / Cortaremos la gallina común de la gloria, / y a cada cual / le entregaremos un bocado igual. / Dejemos de jodernos mutuamente.” Lo cierto es que, fuese por la amenaza de una purga, por un desengaño amoroso o por el fracaso de sus obras, Maiakovski se quita la vida de un tiro de revólver en el corazón el 14 de abril de 1930. Unos días antes había escrito:

... dado mi carácter alborotado me atribuyen tantas fechorías, me acusan de tantos pecados verdaderos o falsos, que a veces me gustaría marcharme a cualquier parte, dos años o más, para no oír tales comentarios y tantas ¡injurias! Pero al día siguiente vuelvo a ser el de antes, abandono mi pesimismo, me remango las mangas y me pongo a luchar, reivindicando mi derecho a existir como escritor de la revolu-

⁴⁹ Alexander Solchenizyn, *Archipiélago Gulag (1918-1956)*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1977, pp. 66 y 67. Chentalinski, por su parte, recoge un fragmento de un artículo de Maiakovski que suponía, en palabras del investigador, “un llamamiento al asesinato” del novelista Boris Pilniak. Vitali Chentalinski, *De los archivos literarios del KGB*, Madrid, Anaya & Mario Munchnik, 1993, pp. 251 y 252.

ción y por la revolución sin quedarme al margen.⁵⁰

■ 2. LA ESCRITURA COMO UN OFICIO: TÉCNICA Y ARTEFACTOS

La estética marxista considera la actividad artística como un trabajo más. Volviendo a la antigüedad, cuando arte era toda tarea de índole práctica y técnica, la obra artística se considera como una manufactura. Claro que la revolución industrial sustituye el viejo concepto de lo artesano por el de artes industriales o aplicadas, donde el diseño, que luego reproducirá la máquina, constituye la fase creativa fundamental. Inserto en este cambio, Maiakovski sostiene que escribir es un oficio, de “los más difíciles, de los más complicados, pero un oficio”.⁵¹ En este sentido, la escritura requiere experiencia y aprendizaje, es decir, la adquisición de una técnica. La genialidad, la inspiración (o como se quiera llamar al talento) es más fructífera cuanto mayor es el nivel de conocimientos técnicos. La técnica, dice, pone al alcance del escritor las normas y reglas de su oficio, esto es, el conjunto de conocimientos y destrezas que hacen significativa la materia, en el caso de la literatura, costumbre y método para trabajar con las palabras, o lo que es lo mismo, dominio del vocabulario, del tono, de las imágenes, del ritmo, etc.

Leyendo obras de hombres que “habían llegado”, registraba cada triunfo y ejecutaba los mismos artificios practicados por aquellos: artificios de narrativa, de exposición, de estilo, y puntos de opinión, contrastes, epigramas; y con todo ese material compilaba listas que estudiaba. Emulaba, que no imitaba. Buscaba principios. Sacaba listas de amaneramientos, de efectos... Recolectaba de forma similar listas de frases fuertes, las frases del lenguaje palpitante, frases que muerden como el ácido y queman como la llama, o que resplandecen y relumbrian, o que resultan melifluas y empalagosas en el árido desierto del habla corriente. Siempre buceaba por el principio que yacía detrás y debajo de las cosas.⁵²

⁵⁰ Elsa Triolet, *Recuerdos sobre Maiakovski*, Barcelona, Kairós, 1976, pp. 57-58.

⁵¹ Vladimir Maiakovski, *op. cit.*, 1971, p. 75.

⁵² Jack London, *op. cit.*, p. 182.

Es más, el materialismo del que parte Maiakovski le lleva a valorar no sólo la técnica, sino también los artefactos, es decir, los instrumentos y el equipo de trabajo con los que el escritor ejecuta esa técnica: pluma, lápiz, máquina de escribir (hoy: el ordenador, Internet, etc.). Asimismo tiene en cuenta el ambiente y las costumbres de trabajo: una casa espaciosa, un ambiente intelectual apropiado, buenas relaciones con las agencias de prensa, con los críticos o con las editoriales, etc. En este sentido, Maiakovski reñega del escritor bohemio y reivindica al escritor propagandista, el cual utiliza como instrumentos de trabajo los más modernos avances en el campo de la comunicación, ya sea enviar un texto por avión a la redacción de un periódico o radiarlo.

El ambiente poético cotidiano influye tanto sobre la creación de una obra auténtica como los demás factores. La palabra “bohemio” se ha convertido en denominador común de toda la cotidianeidad pequeño-burguesa. Desgraciadamente se ha luchado mucho contra esta palabra (pero sólo contra esta palabra). En realidad, seguimos respirando esa atmósfera enrarecida por los viejos arribismos literarios individualistas, los mezquinos y siniestros intereses de capilla, las zancadillas, la mistificación de los conceptos poéticos. Es preciso que hasta los vestidos del poeta, las conversaciones con su mujer sean diferentes y estén definidas por toda su producción poética.⁵³

Desde estos postulados marxistas, la imaginación, el punto de vista personal o la originalidad son elementos secundarios a la hora de valorar un texto. No obstante, Maiakovski se desmarca de la corriente oficial. Para él la originalidad (y como veremos, la imaginación) es un valor necesario en toda obra literaria.

La originalidad es indispensable en toda obra poética... En todo poema hay que procurar equilibrar cuidadosamente los viejos y los nuevos materiales verbales empleados. La cantidad y calidad de estos nuevos materiales decidirán si la mezcla es utilizable.

La originalidad no supone, evidentemente, que se tenga que estar diciendo de forma constante verdades inéditas. El yambo, el verso libre, la aliteración, la asonancia no se descubren todos los días. Pero sí es posible, en cambio, contribuir a su continuación, penetración, di-

⁵³ Vladimir Maiakovski, *op. cit.*, 1971, p. 77.

fusión.⁵⁴

Igualmente, la valoración de la técnica no lleva a nuestro autor a caer en academicismos. Para Maiakovski, el verdadero escritor es aquel que es capaz de crear sus propias reglas, porque no sólo envejecen los textos, sino también las reglas con las que fueron escritos. Así, la métrica tradicional está caduca para el teatro revolucionario de los años veinte. Éste, dice Maiakovski, necesita renovarse con el argot de los suburbios, con el lenguaje de la prensa y de la publicidad o con un nuevo estilo declamatorio que haga que el texto se diga en el escenario como desde una tribuna.

No esperéis reglas para convertir a los hombres en poetas... no existen tales reglas: Poeta es, justamente, el hombre que crea las reglas poéticas.

[...]

(Ahora bien) la creación de reglas no es un fin poético en sí mismo. Si así fuera, el poeta no tardaría en convertirse en una especie de escolástico habilidoso que crea reglas para cosas y situaciones inútiles o inexistentes.

[...]

En el trabajo poético, las únicas reglas existentes se refieren a la forma de comenzar. E incluso estas reglas no son sino meros formulismos. Como en el ajedrez. Los primeros movimientos son casi uniformes. La creación de nuevas formas de ataque comienza a partir de los movimientos siguientes. El más genial de los movimientos no puede repetirse en una situación determinada de la partida siguiente. Al adversario sólo le desconciertan los movimientos inesperados.⁵⁵

■ 3. EL PROCESO FILOSÓFICO: IMPERATIVO SOCIAL Y ORIENTACIÓN

Considerar la escritura como un oficio conlleva sostener que lo primordial en una obra literaria es su adecuación al uso para el que está destinada, en el caso de nuestro autor, la solución de los problemas revolucionarios y la construcción del socialismo. Maiakovski recurre a los conceptos “imperativos sociales” y “orientación” para teorizar sobre esta finalidad o euritmia de la obra artísti-

⁵⁴ Vladimir Maiakovski, *op. cit.*, 1971, p. 51.

⁵⁵ Vladimir Maiakovski, *op. cit.*, 1971, pp. 45, 48 y 52.

ca.

Los imperativos sociales están constituidos por los problemas cuya solución es necesaria para el triunfo de la revolución. Entre estos problemas sociales se encuentran el analfabetismo de las masas, la resistencia a la colectivización o la parálisis en la acción de gobierno que provoca la burocracia. Maiakovski señala que nunca debe empezarse a escribir sin antes tener claro este imperativo social. Y para conocer cuáles son los imperativos sociales más acuciantes, “el poeta debe procurar siempre encontrarse en el centro de las cosas y de los acontecimientos. Conocer la teoría económica, la vida real, la historia científica, es para el poeta una parte esencial de su trabajo, y un aspecto mucho más importante que los manuales escolásticos de esos profesores-idealistas que convierten las antiguallas en algo sagrado.”⁵⁶

La orientación, por su parte, es la construcción de sentido de la obra de acuerdo con un objetivo preciso que tiene que ver con los sentimientos y deseos planteados por la lucha de clases. Es lo que Stanislavski llama superobjetivo y Aristóteles causa final. Los peligros de la burocracia y la capacidad del proletariado para superar ese obstáculo son, respectivamente, el imperativo social y la orientación de *Los baños*. Las desviaciones en el camino hacia el socialismo y la confianza en un futuro mejor donde sea un hecho la victoria del proletariado son el imperativo social y la orientación que definen toda la obra dramática de Maiakovski. Dice el autor:

A mi modo de ver, la mejor obra poética será aquella escrita de acuerdo con las exigencias sociales definidas por la Komintern [imperativo social], aquella que tenga por finalidad la victoria del proletariado [orientación], aquella transmitida con un lenguaje nuevo y asequible a todos [materia y procedimientos técnicos], aquella que se haya alumbrado sobre una mesa bien equipada y entregada a la redacción en avión. Repito; por avión, porque también las costumbres poéticas son un factor importante en nuestra industria [artefactos].⁵⁷

Por otro lado, el hecho ya señalado de que la finalidad sea desde una óptica marxista el valor fundamental a la hora de juzgar

⁵⁶ Vladimir Maiakovski, *op. cit.*, 1971, p. 76.

⁵⁷ Vladimir Maiakovski, *op. cit.*, 1971, p. 55.

un texto, por delante, incluso, del dominio técnico, supone dotar a toda obra literaria de un carácter temporal y, hasta cierto punto, caduco, ya que el imperativo social y la orientación han de adaptarse a la realidad cambiante y a las necesidades de las masas. El escritor, lejos de considerar su obra como personal y definitiva, ha de someterla al juicio de las masas (el partido) y ha de efectuar una constante labor de autocrítica y reescritura. “Las obras, dice Maiakovski, no son obras maestras. Son armas de nuestra lucha. Y debemos a menudo afilarlas y limpiarlas sometiéndolas a la crítica de los grandes auditorios”.⁵⁸ Y en otro lugar sostiene: “Ante todo debo decir que jamás considero terminada, concluida del todo una obra mía, ni pretendo, como dicen, ‘levantarme un monumento indestructible’”.⁵⁹ Ahora bien, aquí cabe introducir una importante matización. Las dos citas anteriores son una autodefensa de Maiakovski en un momento en el que su teatro es rechazado, es decir, se considera que el imperativo social y la orientación de sus obras no siguen la doctrina oficial. La labor de autocrítica que entonces se le exige no tiene ninguna finalidad constructiva, sino más bien todo lo contrario. Dice el profesor Pizarroso:

Uno de los más poderosos sistemas de control social, de amplia utilización propagandística, es el fenómeno conocido como “samokritika”, es decir, autocrítica, que es un aspecto que distingue específicamente el estilo soviético... El partido ejerce la crítica desde arriba y los ciudadanos la practican en los centros de trabajo o en otras organizaciones, pero rara vez se trata de un fenómeno espontáneo. La autocrítica es siempre inducida en función de las directivas del momento. Mediante este ejercicio de aparente honestidad intelectual se esconde un mecanismo de control que, en sus casos más extremos, durante el estalinismo, convertía las autocríticas en confesiones seguidas de severos castigos, incluida la muerte.⁶⁰

■ 4. EL PROCESO CREATIVO: RESERVAS POÉTICAS E IMAGINACIÓN

Desde una perspectiva stanislavskiana, la creatividad o competencia para encontrar ideas depende de la capacidad para desa-

⁵⁸ Vladimiro Maiakovski, *op. cit.*, 1958, Tomo III, p. 197.

⁵⁹ Vladimiro Maiakovski, *op. cit.*, 1958, Tomo III, p. 203.

⁶⁰ Alejandro Pizarroso, *Historia de la propaganda*, Madrid, EUEMA, 1990, p. 279.

rollar la imaginación, con el fin de que ésta le permita, en último término, acceder al subconsciente (también llamado inspiración, talento o impulsos psicológicos creadores). La percepción artística (que Stanislavski llama “atención artística”) tiene un interés menor o bien es un camino para alcanzar esa inspiración. En Maiakovski, el proceso es bastante similar. El concepto fundamental de su teoría de la creatividad es el de “reservas poéticas”, que no es más que otro término para designar la percepción artística, es decir, la capacidad del escritor para mirar el mundo y percibir aquello que realmente importa y es significativo.

Las reservas poéticas están formadas por los innumerables fenómenos de la vida cotidiana que el escritor observa día a día y acumula en su mente. Acopiar estas reservas es una labor inexcusable de todo escritor y, en el caso de Maiakovski, constituye una auténtica obsesión. Maiakovski lleva siempre consigo un cuaderno de notas donde reseñar una anécdota, un encuentro, un personaje, una palabra, un sonido. Considera que tener este cuaderno y saber utilizarlo es “mucho más importante que saber escribir sin cometer errores con arreglo a la vieja y caduca preceptiva poética.”⁶¹ Su incansable tarea de almacenar reservas explica su afición predilecta: el juego. Sólo una partida de cartas o de billar pueden hacerle olvidar que es un escritor.

Una obra poética estimable puede realizarse en un tiempo determinado, a condición de disponer de abundantes “reservas poéticas”.

Todas estas reservas se encuentran depositadas en la cabeza. Las más complicadas en un cuaderno de notas.

Cómo emplearlas no lo sé. Lo único que sé es que todas son útiles.

La preparación de estas reservas me ocupa todo el tiempo. De 10 a 18 horas diarias. Pero gracias a ellas, estoy siempre en condiciones de rezongar algo. Esta concentración puede explicar el legendario despitete de los poetas.

[...]

... las primeras obras son siempre “más frescas”, porque se cuenta para ellas con las reservas de toda una vida.

La existencia de tales “reservas” cuidadosamente verificadas, es lo

⁶¹ Vladimir Maiakovski, *op. cit.*, 1971, p. 76.

único que permite terminar un trabajo dentro del tiempo fijado. Porque mi ritmo de producción, actualmente, es de unas ocho o diez líneas diarias.

Un poeta considera siempre cada encuentro, cada inicio, cada acontecimiento como posible filón de materiales expresivos.

Este trabajo me obsesionaba tanto en tiempos, que a veces temía emplear palabras y expresiones que me pudieran ser útiles en futuros poemas; me volvía sombrío, cargante y silencioso.

Una vez (creo que era el año 1913), hablando con una muchacha en el tren que me llevaba de Saratok a Moscú le aseguré (para convencerla de la honestidad de mis intenciones) que no era un hombre: era una nube en pantalones. Apenas había pronunciado estas palabras ya estaba pensando en utilizarlas en algún verso...

Dos años después utilicé aquella "Nube en pantalones" para titular un poema.⁶²

La importancia que Maiakovski concede al cuaderno estriba en que las reservas poéticas necesitan reposarse. Asimismo, según esta regla, la percepción artística requiere distanciarse del fenómeno observado ya sea cambiando el marco espacial y temporal, ya sea, como también sostiene Stanislavski, dando entrada a la imaginación:

... para trabajar en una obra poética es indispensable cambiar de lugar y de tiempo.

Lo mismo ocurre, por ejemplo, en pintura. Para dibujar un objeto hace falta alejarse hasta una distancia tres veces mayor que las dimensiones del objeto. Si no se hace así será imposible ver qué se está pintando.

Cuanto mayores sean el objeto o el acontecimiento mayores deberán ser los distanciamientos.

[...]

Cuando no existe tal distancia en el espacio ni en el tiempo es conveniente, por lo menos, establecerla con la imaginación.

[...]

Para escribir algo estimable sobre un amor dulce y sereno es muy aconsejable hacer un trayecto en el autobús número 7, desde la plaza Lubianski a la plaza Noguín. Hay tantos baches, que no tarda en sentirse la nostalgia de una vida diferente. Los baches son indispensa-

⁶² Vladimir Maiakovski, *op. cit.*, 1971, pp. 55-57.

bles para poder comparar.

El tiempo es también necesario para dejar reposar algo ya terminado.

Todos los poemas escritos sobre algún tema inmediato y con el mayor entusiasmo interior (me gustaban tanto mientras los escribía) a la mañana siguiente me parecían, cuanto menos, planos, poco trabajados, unilaterales. Y siempre deseaba reformar algo en ellos.

Por eso, cuando he terminado un poema lo guardo en un cajón y no lo saco hasta que hayan pasado varios días. Cuando lo releo tardeo segundos en advertir sus defectos.

[...]

... Estas deberían ser las reglas fundamentales de los manuales poéticos prácticos; aprender a distanciarse y a organizar el tiempo (y no los yambos y los coreos).⁶³

■ 5. LA COMUNICACIÓN ESCÉNICA: ESPECTÁCULO Y PROPAGANDA (EL EFECTO TEATRAL)

La mención que Maiakovski hace a los formalistas en la cita con que se abre este artículo nos proporciona el camino idóneo para describir las dos ideas fundamentales sobre las que se sostiene su teoría dramática: el teatro como espectáculo y como propaganda.⁶⁴ En efecto, una de las novedades que trae la revolución formalista consiste en definir el discurso literario como un desvío formal frente a la norma o gramática.⁶⁵ En este sentido, la palabra no es un simple sustituto del objeto nombrado (función referencial), ni es una explosión de emoción (función expresiva). La palabra (mensaje) adquiere valor por sí misma, por su calidad fónica, morfosintáctica y léxica (función poética). Lo que caracteriza el teatro de Maiakovski es, precisamente, el refuerzo de la función poética. Este refuerzo o búsqueda formal dota al mensaje de un

⁶³ Vladimir Maiakovski, *op. cit.*, 1971, pp. 66-69.

⁶⁴ "Considero el teatro una arena que refleja las consignas políticas y yo intento encontrar la forma para resolver estas tareas. Ante todo declaro que el teatro es una arena, y segundo es un espectáculo, es decir, nuevamente una arena alegre de publicidad". Vladimiro Maiakovski, "Intervención de Maiakovski en el debate de su obra *El baño en la casa de la Prensa*", en *Obras escogidas*, Buenos Aires, Editorial Platina, 1958, Tomo III, p. 207.

⁶⁵ La teoría del desvío ha sido cuestionada con posterioridad porque el desvío no crea por sí mismo un efecto poético, ya que muchos textos apenas se apartan de la lengua coloquial. Hoy se defiende más la teoría de la connotación.

carácter impactante o espectacular, pues quiere llamar la atención sobre la manera de decir y representar su materialidad, al punto que, en numerosas ocasiones, toma el código teatral como parte del discurso (función metalingüística).

Tres son las características principales que definen este teatro espectáculo.⁶⁶ En primer lugar, su universalidad. Maiakovski, pintor, actor, poeta, periodista, guionista, no tiene ningún interés por la especificidad teatral. Todos los medios expresivos (circo, cine, prensa, números musicales, etc.) son válidos. Eso sí, siempre y cuando guarden una unidad.⁶⁷ La segunda característica del teatro espectáculo es la totalidad. En este teatro todo es significativo: el texto, el escenario, la sala, la maquinaria... Dice Maiakovski en el prólogo a la segunda versión de *Misterio Bufo*: "El placer de mirar no es muy grande, si el placer está únicamente en el escenario. El escenario es sólo una tercera parte de la función. Es decir, en un espectáculo interesante, si se cambia, si se renuevan las leyes del teatro, el placer puede triplicarse".⁶⁸ Por último, el teatro espectáculo es materialidad. Maiakovski quiere exhibir el artefacto teatral y poner en evidencia la artificiosidad de la representación, el esqueleto de su construcción. Así sucede en el III Acto de *El Baño*, donde el proceso de fabricación del espectáculo forma parte de la representación. Dice el autor:

En otros teatros, el espectáculo no es lo importante.
Para ellos, el escenario, es el agujero de una cerradura.
Siéntate, por ejemplo, quédate quieto, mira de frente o en diagonal,
un pedacito de vida ajena.

⁶⁶ Patrice Pavis, *Diccionario de teatro*, Barcelona, Paidós, 1990, pp. 191-192.

⁶⁷ Su amigo Meyerhold decía en este sentido: "Para divertir de alguna forma al público, muchos dramaturgos contemporáneos insertan en sus trabajos bien un ballet minúsculo, bien una musiquilla sin pretensiones, bien versos -los que caen a mano, sin ninguna relación con el tema-, bien algún intermedio, como el de *¡Hop, vivimos!*, de Toller, en que el director obliga, quien sabe por qué, a la muerte a danzar en escena, o bien recurren a los efectos de luces. Cualquiera idea mínimamente sería terminada por ahogarse bajo tanta carpintería "teatral", y el espectador sale del teatro con la cabeza vacía, como de un music-hall." V. E. Meyerhold, "De la intervención en el Círculo de la Primera Tipografía Modelo" (30-X-1929), en J. A. Hormigón (ed.), *Meyerhold: textos teóricos*, Madrid, ADE, 1992, pp. 541-542.

⁶⁸ Vladimiro Maiakovski, *op. cit.*, 1958. Tomo III, p. 41.

Uno mira, y oye lo que murmuran en el sofá, la tía Mania y el tío Vania.

A nosotros no nos interesa, ni los tíos, ni las tías. Los tíos y las tías los tenemos en casa.

Nosotros, también, les mostraremos la vida verdadera, pero transformada en un extraordinario espectáculo”.⁶⁹

Por otro lado, y como es sabido, uno de los aspectos que marca la diferencia entre el teatro y el resto de los géneros literarios es que desde el escenario se pone un mayor acento en la función conativa. Pues bien, dentro de esta peculiaridad, la teoría dramática de Maiakovski introduce un segundo refuerzo, el de esta función. Maiakovski habla de que, en cuanto a dramaturgia, el suyo es “un teatro conductor”.⁷⁰ Quiere decir que el teatro es otro elemento más de la propaganda del Estado y el dramaturgo, siempre en la vanguardia de la lucha de clases, un integrante de la minoría escogida cuyo objetivo es guiar a las masas, pues en el pensamiento marxista, la sociedad se encuentra en un permanente estado de guerra, de lucha de clases y, por lo tanto, la actividad propagandística ha de adquirir también carácter permanente. A esta función conativa reforzada de la que se sirve Maiakovski la llamaremos función de persuasión, en el sentido de “un proceso comunicativo cuya finalidad u objetivo es la influencia.”⁷¹ Esta función de persuasión se concreta en dos principios: denuncia política y difusión de consignas. En *Los Baños*, por ejemplo, Maiakovski denuncia los peligros de la burocratización y lanza consignas defendiendo la iniciativa y la inventiva de las gentes empeñadas de verdad en la construcción del socialismo, gracias a las cuales es posible vislumbrar un futuro mejor.

Naturalmente, espectáculo (efecto formal) y propaganda (efecto ideológico) trabajan de forma dialéctica y constituyen un todo: el efecto teatral. Las florituras abstractas o vanguardistas sin más pueden ser incomprensibles por las masas analfabetas, del mismo modo que la propaganda sin más puede producir un efecto de re-

⁶⁹ Vladimiro Maiakovski, *op. cit.*, 1958, Tomo III, pp. 41-42.

⁷⁰ Vladimiro Maiakovski, “Intervención de Maiakovski en el debate de su obra “El baño” en la casa de la Prensa”, en *op. cit.*, 1958, Tomo III, p. 208.

⁷¹ Alejandro Pizarroso, *op. cit.*, p. 27.

chazo entre los ciudadanos. Sabiendo esto, el artista marxista se inspira y renueva sus códigos a partir de las formas de expresión cercanas al pueblo (circo, marionetas, bandas de música, fuegos artificiales), de modo que la propaganda se envuelve en unas formas, a la vez tradicionales y vanguardistas, cuya calidad proporciona tal goce estético que anula cualquier rechazo de las masas. Ahora bien, en contra de lo que Maiakovski y los intelectuales del LEF sostienen, los expertos en propaganda afirman que el estilo de aproximación más efectivo para persuadir al público no es el del efecto teatral, sino el de la expresión emocional, es decir, potenciar la función expresiva y ocultar la representación, tal y como sucede en el teatro stanislavkiano.

■ 6. EL TEXTO: DISNARRACIÓN, ANTIPSIKOLOGISMO, FORMALISMO

Ya hemos dicho que Maiakovski valora especialmente la técnica, pues considera que “sólo el conocimiento, el perfeccionamiento, la acumulación y la diversidad de procedimientos poéticos hacen de un hombre un escritor profesional”.⁷² No obstante, entiende que no tiene mucho sentido hablar de esos procedimientos tanto porque son infinitos como porque es obligación de cada escritor buscarse los suyos propios. Esto explica que carezcamos de una amplia reflexión teórica acerca de las técnicas mediante las cuales Maiakovski concreta su apuesta por el efecto teatral. Sus ideas básicas a este respecto deben entresacarse de su producción dramática y parten de la concepción del proceso filosófico, creativo y comunicativo que hasta aquí hemos estudiado. En concreto, dichas ideas se basan en un triple rechazo: el de la ficción en lo que respeta a la trama, el del psicologismo en la caracterización de los personajes y el de los procedimientos tradicionales en el tratamiento del lenguaje.

En efecto, en 1925 Maiakovski abandona el proyecto de escribir su primera novela. El género narrativo por excelencia no puede prescindir de la ficción y ésta a Maiakovski le resultaba insoportable: “La novela estaba ya terminada en mi cabeza, pero no pasó a las cuartillas. Porque a medida que la escribía, me sentía cada vez más fastidiado por la ficción, y empecé a exigirme que todo

⁷² Vladimir Maiakovski, *op. cit.*, 1971, p. 77.

estuviera basado en los nombres propios y en los hechos.”⁷³ En otras palabras, frente a la defensa de la ficción en la teoría stanislavskiana, Maiakovski elige el periodismo, la crónica, el “slogan”, representar en el escenario los fenómenos cotidianos: desde las luchas callejeras a los descubrimientos científicos.⁷⁴ Así Maiakovski está más cerca del historiador o del cronista que del poeta. Dice lo que ha sucedido más que lo que podría suceder, ya que, aunque es indudable que sus obras tienen un carácter de ciencia-ficción, sus especulaciones sobre el futuro pretenden basarse siempre en afirmaciones científicas o posibles hechos futuros.⁷⁵ Asimismo, el desprecio por la ficción supone una negación de las

⁷³ Vladimir Maiakovski, *op. cit.*, 1971, p. 37.

⁷⁴ Un análisis de los textos teatrales escritos por Maiakovski con posterioridad a esa fecha corrobora esta elección. Las dos obras que escribe en 1926, *Radio-October* y *El veinticinco*, lo son para un grupo de teatro denominado “Blusas Azules”, que se había hecho un nombre al introducir los “Periódicos Vivientes”, piezas teatrales en las que se escenificaban noticias de actualidad a fin de compensar la escasez de diarios provocada por la falta de papel. (José Hesse, *op. cit.*, 1970, pp. 87 y 88.) *Moscú incendiado* (1927) es un espectáculo circense escrito para su amigo el payaso Lararenko. De *La chinche* (1928) dice el autor: “A mí me resulta difícil considerarme el autor único de mi comedia. El material utilizado en ella proviene de una serie innumerable de hechos de la vida cotidiana que llegaron a mis manos y a mi cabeza por infinidad de conductos durante mi trabajo periodístico en los diarios y especialmente en la *Komsomólkaia Pravda*” (Diario de la Juventud Comunista). (Vladimiro Maiakovski, *op. cit.*, 1958, Tomo III, p. 194.). Finalmente, *El baño* (1930) es definida por Maiakovski como una obra de carácter periodístico.

⁷⁵ Un ejemplo lo encontramos en 1936, cuando Meyerhold prepara un nuevo montaje de *La Chinche*. Meyerhold justifica la congelación de Prispikin por una noticia recogida en un periódico según la cual unos científicos habían encontrado bajo los hielos unos animales enterrados durante años y los habían reanimado. Es más, el director amenaza con sacar en la representación dicho periódico si alguien de la sala arguye que tal cosa es imposible. (V. E. Meyerhold, *op. cit.*, p. 555.). Puede que esta noticia nos parezca dudosa, pero hoy es un hecho que miles de personas han decidido congelar su cuerpo con vistas a que en un futuro la ciencia médica les puede devolver la vida. También puede considerarse poco científica la idea de la máquina del tiempo. En realidad, la máquina del tiempo es una metáfora. Dice Maiakovski: “Otros me criticaron señalando que la máquina del tiempo que inventa Chudacov es una máquina sin importancia. No, camaradas, el hecho de realizar nuestro plan quinquenal en cuatro años es ya una especie de máquina del tiempo. Realizar el plan quinquenal en cuatro años es una tarea de nuestro tiempo. Organizar el tiempo y también organizarnos a nosotros mismos para ganar un año es hacer marchar la máquina del tiempo, es decir, es impulsar la construcción del socialismo.” Vladimiro Maiakovski, *op. cit.*, 1958, Tomo III, p. 204.

reglas aristotélicas relacionadas con la elección de los sucesos que han de integrar una trama y con la manera de estructurar esos hechos. Frente a la regla de la causalidad, por ejemplo, Maiakovski prefiere que la acción se suceda mediante una serie de sorpresas y artificiosos juegos escénicos.

En segundo lugar, Maiakovski rechaza el psicologismo. Los personajes no son gente viva, sino tendencias encarnadas. “El hábito de los comediógrafos de caracterizar a sus personajes: el cómico, el ingenuo, el melancólico o dar detalles sobre ellos: treinta años, con barba, alto, moreno, después del tercer acto parte para Voronej, donde se casa; es una costumbre estereotipada que debe desaparecer...”⁷⁶ Maiakovski no explica qué es una tendencia, aunque cabe interpretar, dado su conocimiento de las investigaciones formalistas, que se refiere al concepto de actante, es decir, que el personaje “ya no es asimilado a un ser psicológico o metafísico, sino a una entidad que pertenece a un sistema global de acción”.⁷⁷ Y al igual que para la trama escoge hechos de la vida diaria, pero desprecia en su estructuración la lógica de los acontecimientos humanos, en la caracterización Maiakovski selecciona personajes que provienen de la calle, pero los presenta en el escenario cosificados y esquematizados. Los personajes, por ejemplo, se mueven de una forma antinaturalista, casi siempre imitando el ritmo rapidísimo de las máquinas. Esta cosificación está relacionada igualmente con la importancia que los objetos tienen en su obra, en especial, en su primer texto teatral, donde los objetos se rebelan contra los hombres. En cuanto a la esquematización, en *Misterio bufo* distingue entre los puros (los representantes de la burguesía) y los impuros (el proletariado). En *Los baños* existen los burócratas obsesionados por los reglamentos y los obreros e ingenieros que viajarán al futuro. Naturalmente, Maiakovski hace triunfar a las gentes del pueblo, que se transforman en los nuevos héroes. Dice en el poema *La nube con pantalones*: “Qué puede importarme Fausto, / deslizándose con Mefistófeles por los andamiajes celestes... / Los poetas, los obreros, los estudiantes, las prostitutas, / esos son los que importan. / Son los que

⁷⁶ Recogido por José Hesse, *Maiakovski*, Madrid, EPESA, 1970, p. 119.

⁷⁷ Patrice Pavis, *op. cit.*, pp. 13 y 231.

debemos escuchar y comprender...” Estos nuevos héroes, sin embargo, no intervienen como individuos, sino como parte de la masa. “Nosotros, dice Maiakovski, queremos transformar la acción individual que se desarrolla en seis o siete cuadros y hacer una escena de masas.”⁷⁸ Y en su poema *Vladimir Illich Lenin* dice: “El Partido / es una mano millonaria, / cerrada en un enorme puño. / El individuo / solo / es un cero. / El individuo / solo / es un mito / El individuo / solo, / aun siendo fundamental, / no podría levantar / ni siquiera una viga de cinco metros. / Y menos una casa de cinco pisos.”

Finalmente, en lo que se refiere al lenguaje, sus parlamentos poseen tres características principales: emplea un estilo periodístico, publicitario y propagandístico; recurre a una ostentación formal en el tratamiento del lenguaje, pero sin olvidar las formas populares, desde el argot de los suburbios a las canciones; y, finalmente, siempre busca el efecto cómico.⁷⁹ El estilo periodístico-propagandístico supone recurrir a materiales extraídos de los diarios y de los mítines, así como redactar diálogos que equivalen a “slogans” y a gritos lanzados en la calle. La ostentación formal le lleva a dislocar conceptos, a buscar nuevas imágenes y, sobre todo, a valorar el significante. Dice: “La pintura, al afirmar el color, la línea y la forma como categorías predominantes, ha encontrado el camino eterno de su desarrollo. Los que encontraron que la palabra, su dibujo, su aspecto fonético determinan el florecimiento de la poesía, tienen derecho a la existencia. Es decir, han encontrado el camino eterno del florecimiento de la poesía.”⁸⁰ El tono, de esta manera, adquiere un nuevo valor en su obra. Aparece, en palabras de Meyerhold, una dicción “al modo Maiakovski” o “estilo de manifiesto”, que se define por decir la prosa como se dice el verso y por decir el texto no como desde un escenario sino como desde

⁷⁸ Vladimiro Maiakovski, *op. cit.*, 1958, Tomo III, p. 207.

⁷⁹ Dice el autor: “... yo me he orientado teniendo en cuenta el material literario y dramático de verdadero valor... ¿En qué consiste para mí el auténtico valor de esos materiales? Primeramente, en que es un material de propaganda, utilizado en forma legible, y el texto y los diálogos desde el principio hasta el final están resueltos de una manera cómica.” *Ibidem*.

⁸⁰ Vladimiro Maiakovski, “El teatro, el cinematógrafo y el futurismo” (1913), en *op. cit.*, 1958, Tomo III, p. 189.

una tribuna.⁸¹ Finalmente, la elección de la comedia busca impregnar el texto de un tono festivo y satírico a fin de hacer una burla lo más jovial y violenta posible de los fenómenos que ataca, ya sea el aburguesamiento (*La chinche*) o la burocratización (*Los baños*). Meyerhold señala en este sentido que la obra de Maiakovski posee un “carácter epigramático”: una precisión y agudeza propia de los mejores humoristas.⁸²

■ 7. CONCLUSIONES

La teoría dramática de Maiakovski puede resumirse en los siguientes diez postulados:

1. Escribir es un oficio y el aprendizaje de ese oficio consiste en el estudio y práctica de los procedimientos técnicos que conlleva todo trabajo poético.
2. Los instrumentos y equipos de trabajo, así como el ambiente intelectual cotidiano, influyen en la creación artística tanto como los demás factores.
3. La originalidad es indispensable y debe traducirse en la utilización de materiales y artefactos inéditos y en la invención de nuevos procedimientos técnicos.
4. Nunca debe empezarse a escribir si el imperativo social y la orientación no están claros.
5. La capacidad para encontrar ideas depende de nuestras reservas poéticas, es decir, de la competencia del escritor para hacer de cada fenómeno observado un posible filón de materiales expresivos y siempre enriqueciendo dicho fenómeno con la imaginación.
6. El efecto teatral constituye la base de la comunicación escénica.

⁸¹ “El Mecánico corre a su litera, le vemos meterse una manga, y sus palabras proceden de allí. No es un coloquio íntimo, son como manifiestos de Maiakovski: “No iré a ninguna parte... Veréis, nosotros somos muchos... Construiremos muchas casas y luego nos quedaremos dentro...” Es el fragmento de un manifiesto maiakovskiano, este modo de expresarse (Meyerhold lee el texto del modo en que Maiakovski recitaba sus versos). Son casi versos, está completamente en el estilo de Maiakovski, estilo de manifiesto.” V. E. Meyerhold, *op. cit.*, p. 550.

⁸² V. E. Meyerhold, *op. cit.*, pp. 540, 541 y 554.

-
7. La trama no es una ficción sino una Historia, es decir, un conjunto de hechos vistos a la luz del marxismo.
 8. Los personajes no son gente viva, sino tendencias.
 9. En lo que respecta a la materia, hay que trabajar intensamente para dominar las palabras, las cuales tienen valor por sí mismas, por su calidad fónica, morfosintáctica y léxica.
 10. Si la escritura es un oficio, el objeto de todo ensayo sobre literatura deja de ser la valoración de la obra según los juicios individualistas y caprichosos de la crítica. La labor del crítico es el estudio minucioso del proceso de fabricación del texto.

En definitiva, la especulación teórica que Maiakovski nos ha dejado en prólogos, discursos, manifiestos, ensayos y su propio teatro nos muestra una poética socialista y vanguardista basada en un nuevo enunciado de los conceptos clásicos de la teoría dramática y en una aproximación a las conquistas artísticas de otras formas de expresión, desde la plástica a los espectáculos populares.

■ BIBLIOGRAFÍA

BORISOVICH SHKLOVSKI, Víctor, *Maiakovski*, Barcelona, Anagrama, 1972.

CHENTALINSKI, Vitali, *De los archivos literarios del KGB*, Madrid, Anaya & Mario Munchnik, 1993.

DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 1984.

FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel: *Maiakovski y el cine*, Barcelona, Tusquets, 1974.

HESSE, José, *Breve historia del teatro soviético*, Madrid, Alianza, 1971.

HESSE, José, *Maiakovski*, Madrid, EPESA, 1970.

JAKOBSON, Roman, *El caso Maiakovski*, Barcelona, Icaria, 1977.

LONDON, Jack, *Martin Eden*, Madrid, EDAF, 1974.

MAIAKOVSKI, Vladimir, *La chinche. El baño*. Madrid, EDAF, 1964.

MAIAKOVSKI, Vladimiro, *Obras escogidas*, Buenos Aires, Editorial Platina, 1958, Tomo III.

MAIAKOVSKI, Vladimir, *Yo mismo. Cómo hacer versos*, Madrid, Alberto

Corazón Editor, 1971.

MEYERHOLD, V. E. (Ed. HORMIGÓN, J. A.), *Meyerhold: textos teóricos*, Madrid, ADE, 1992.

PAVIS, Patrice, *Diccionario de teatro*, Barcelona, Paidós, 1990.

PIZARROSO, Alejandro, *Historia de la propaganda*, Madrid, EUDEMA, 1990.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Maiakovski*, Murcia, octubre, 1997.

TRIOLET, Elsa, *Recuerdos sobre Maiakovski*, Barcelona, Kairós, 1976.

■ OBRA DRAMÁTICA DE MAIAKOVSKI

La rebelión de los objetos, 1913.

Misterio bufo, 1918.

El alfabeto soviético (entrada cómica), 1919.

¿Y qué sucederá si...?, 1921.

Cómo ciertas gentes celebran las fiestas, 1921.

A todos los To y Vlas, 1922.

La hazaña de ayer, 1922.

Pequeña comedia para popes, 1922.

Radio-October, 1926.

El veinticinco, 1926.

Moscú incendiado (espectáculo circense), 1927.

La chinche, 1929.

Los baños, 1930.



EL TEATRO DE JUAN MAYORGA

Manuel Barrera Benítez



“... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.”

Don Quijote, 1ª parte, capítulo 9º.

Juan Mayorga es un madrileño de treinta y seis años que escribe con consistencia y profundidad, surcando sin titubeos lo que J. A. Hormigón considera básico (y escaso) en el teatro de nuestro tiempo: la exégesis utópica de la realidad.

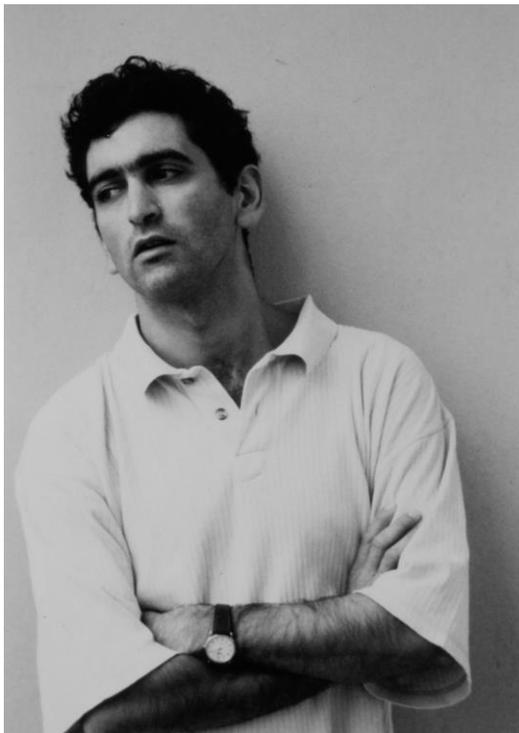
En sus obras, la palabra es literariamente rica y está llena de connotaciones; las ideas casi siempre tienen una vertiente política que a menudo indagan en la historia y en la identidad del sujeto. Su riqueza de contenido y su ambigüedad le otorgan el poder de lo inefable, propio de las mejores realizaciones artísticas. Y lo hace con imágenes que, lejos de negarla, reclaman e iluminan la representación. “Son en su mayoría obras de especial y compleja factura, lenguaje preciso y hermosas historias llenas de coraje y emoción. Pero la inmersión total en su escritura requiere una buena provisión de oxígeno, que estimule la mente y la mantenga atenta y vigilante, y una pausada descompresión al salir a superficie.”⁸³

Sin pretensiones de clasificar o analizar hasta la médula su teatro, pues posee una médula tan viva, rica y compleja que habla por sí solo, trataré de reflejar las sensaciones y reflexiones que

⁸³ C. Matteini, “Los motivos de Juan Mayorga”, *Primer Acto*, n.º 280, III/1999, p. 48.

me ha provocado su lectura. Dividiré esta exposición para mayor claridad y brevedad en cuatro apartados fundamentales:

1. La cuestión de lo histórico y la filosofía de la historia.
2. El tema de la identidad personal.
3. Los tres elementos esenciales de la representación (lenguaje, interpretación, ambientación).
4. La cuestión de la posmodernidad-neomodernidad.



Juan Mayorga.
Foto de Greg Piggot.

■ 1. HISTORIA

Pocas cosas tan claras en la obra de Juan Mayorga como la frecuencia con que recurre a la Historia. Y no menos clara su preferencia por el siglo XX y dentro de éste por grandes mitos de un pasado reciente (Jacqueline Kennedy y Onassis, El Gordo y el Flaco, Bulgákov y Stalin, Borges...), por la guerra (la mundial en *El traductor de Blumemberg*; la española en *Siete hombres buenos*, *El*

jardín quemado y *El hombre de oro*; o lo marcial como en *Legión*) y por los golpes de estado (*Más ceniza*, *Siete hombres buenos*).

En *El jardín quemado* da la impresión de que encontramos una perfecta justificación que explica satisfactoriamente su interés por la historia reciente, por la guerra, y en concreto, por la guerra civil española y sus consecuencias. Sobre todo si tenemos en cuenta que Garay relativiza el tiempo transcurrido desde los acontecimientos (“¿y qué más da cinco minutos o cuarenta años?”) y que se revela como un personaje que sueña con la detención de la historia, con la inexistencia de ésta y de la muerte.

Pero ante el conformismo, el pancismo de todos, se yergue la mirada del joven Benet que denuncia la manipulación de la historia llevada a cabo por dictaduras de cualquier signo. Esta crítica a la reescritura totalitaria de la historia es una constante en su teatro. No podía ser de otra forma en un autor que siente la historia como compromiso y que “juega” más a juzgar el presente que el pasado: “Los personajes y hechos que construyen esta obra no son hijos de la Historia, sino de la imaginación del autor. El autor sabe que ni los hombres ni las cosas fueron así. Sabe más: que no pudieron ser así.” (*Siete hombres buenos*.)

Juan Mayorga afirma que la Historia ha sido y sigue siendo una generosa proveedora de argumentos dramáticos: “El teatro histórico casi nunca ha sido extraño a la dramaturgia española. Por lo que resulta una perezosa simplificación explicar su existencia entre 1939 y 1975 como una vía para eludir la censura.”⁸⁴

Cree que la voluntad de memoria reaparece hoy entre los escritores jóvenes porque “para vivir, individuos y sociedades necesitan coser su presente a ese tejido mayor que es la Historia. También para vivir, sociedades e individuos necesitan del olvido. Como si —así lo creyó, entre otros, Nietzsche— un exceso de memoria fuese tan peligroso como su contrario. La Historia, antes que un asunto del conocimiento, es un asunto de la vida; antes que un problema de la razón pura, responde a un problema de la razón práctica. La pretensión de escribir una Historia desconectada de intereses actuales, una Historia capaz de exponer el pasado

⁸⁴ Juan Mayorga., “El dramaturgo como historiador”, *Primer Acto*, n.º 280, III/1999, p. 8.

“tal y como fue”, es una peligrosa ingenuidad. Así como resulta ingenuo y peligroso aspirar a un teatro histórico desinteresado.”⁸⁵

A diferencia de otros autores de su “generación” como Antonio Álamo, quien desaprueba la etiqueta de “teatro histórico” referida a sus obras dramáticas, Juan Mayorga acata el marbete.

Pero, en realidad, ambos dramaturgos de estilos tan distintos, no se hallan tan alejados en su idea de qué es/debe ser la Historia y el Teatro. Dice Antonio Álamo: “La Historia no es más que el conjunto de mentiras en las que se ponen de acuerdo los historiadores y el historiador se esfuerza por construir una ficción del pasado más exacta y convincente que la formulada por los colegas que le han precedido; la pretensión del dramaturgo, en cambio, es la de contar sueños que sean significativos y reveladores del alma del ser humano, pero de cualquier modo se trata de dos formas de ficción.”⁸⁶

Por su parte, Juan Mayorga nos recuerda que “El contenido informativo es lo menos importante de cualquier forma artística” y que “El dramaturgo puede no sentirse obligado por las restricciones que constriñen al historiador académico.”⁸⁷

Lo que sí parece cierto es que —al menos, hoy por hoy— Juan Mayorga no elude la reflexión profunda sobre las funciones del teatro histórico como teatro político (Incluso hay quien —como Ignacio Amestoy— se atreve a definir *Cartas de amor a Stalin* como teatro documento) mientras que Antonio Álamo prefiere hablar, en todo caso, de teatro científico o teatro metateatral.

Mayorga afirma que el teatro histórico es siempre un teatro político pues abre la escena a un pasado y no a otro, se sitúa en una perspectiva y no en otra, interviene en la actualidad y empuja en una dirección de futuro. Diferencia entre varias funciones de éste: Teatro consolador: el que presenta un pasado como un escalón en el ascenso hacia la actualidad. Es un teatro útil al relato histórico que se organiza en torno a la idea de progreso. Nos enseña que vivimos en el mejor de los mundos posibles. Teatro del disgusto: el que presenta un pasado como nuestro paraíso perdido. Teatro estupefaciente: el que hace del pasado un lugar alternativo

⁸⁵ Juan Mayorga, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁶ A. Álamo, “Zapatero a tus zapatos”, *Primer Acto*, n.º 280, III/1999, p. 14.

⁸⁷ Juan Mayorga, *op. cit.*, p. 10.

a la dura realidad. Teatro narcisista: el que pone el presente en correspondencia con un pasado esplendoroso. Teatro crítico: el que hace visible una herida del pasado que la actualidad no ha sabido cerrar. (“Sin crítica, la cultura prepara la barbarie. Ella misma es barbarie.”⁸⁸). Teatro de información o teatro documental: el que presume de estar más allá de todos esos intereses, un teatro que reclama ser espejo de la Historia. El dramaturgo de este teatro se rige por el mismo principio que el historiador académico: fidelidad a las pruebas documentales. Sin embargo, olvida que el mejor teatro histórico no pone al espectador en el punto de vista del testigo presencial y que no deja de estar animado por un interés actual.

Piensa Mayorga que la obra de teatro lograda es aquella de la que el espectador hace una experiencia y opta por un teatro que muestra el pasado como un tiempo indómito que amenaza la seguridad del presente en la convicción de que el pasado está ante nosotros tan abierto como el futuro. Piensa que el mejor teatro histórico es el que abre el pasado, pues lo fundamental es si una obra consolida la imagen con que el presente domina el pasado o si la desestabiliza, si confirma las convicciones del espectador o las pone en crisis, si se adhiere al prejuicio o lo desmonta, si recoge la perspectiva hegemónica u otra desde la que se hace visible lo hasta ahora olvidado. Y, sobre todo, apuesta por un teatro ético, un teatro en el que el aspecto moral es más importante que el aspecto técnico, pues aunque el dramaturgo no tenga por qué someterse a la ley de las pruebas documentales, sí le cabe la responsabilidad acerca de la imagen que del pasado se hace el presente, ya que también él interviene en la construcción de eso que llamamos pasado. No le obliga la fidelidad a las pruebas, sino algo mucho más importante: el respeto a los muertos.

Esto no significa que se haya perdido el miedo a la Historia, el miedo a los espejos, como dice Amestoy (“Tenemos miedo a la historia, tenemos miedo a nuestra propia historia; no queremos mirarnos al espejo. Ni al espejo de la historia; ni —mucho menos— al espejo del teatro, si en ese teatro está nuestra histo-

⁸⁸ Juan Mayorga, “Cultura global y barbarie global”, *Primer Acto*, n.º 280, III/1999, p. 61.

ria.”⁸⁹) y como se deduce del símbolo “espejo” que cruza la obra de Juan Mayorga poniendo en evidencia la relación de amor-odio de sus protagonistas con dicho elemento.

Dos obras de Juan Mayorga finalizan con el símbolo del espejo: *Más ceniza* (“Regine, en pie, mira dentro del espejo”) y el *El Crack* (“El Crack se retuerce de dolor, ante el espejo.”). En otras dos podemos encontrar, también al final de los textos, el agua como sustituto de este símbolo y, sobre todo, como metáfora de la verdad. Me refiero a *La piel* (“Pero tienen miedo cuando van a lanzarse al agua”) y a *El jardín quemado* (“El hombre estatua no se mueve” — no olvidemos que, precisamente, “La estatua representa a un hombre a punto de lanzarse al mar”. Se trata del desertor del psiquiátrico-prisión de *El jardín quemado* que se gana la vida como hombre estatua en el puerto huyendo de aquel sitio donde “la verdad se esconde bajo la ceniza”).

En *Cartas de amor a Stalin* Bulgákova representa el espejo donde Bulgákov no desea realmente asomarse y en *El traductor de Blumemberg*, Blumemberg afirma en un arrebato, “A mí podés mirarme a los ojos”, deseando, quizás, limpiar su conciencia y su alma. En *El Gordo y el Flaco* dice el Gordo: “Deberíamos mirarnos al espejo más a menudo.” y más adelante: “¿Para qué una báscula cuando se tiene un buen espejo?”.

Pero los espejos, siempre incómodos, como se deduce de *Más ceniza*, con frecuencia están ausentes o rotos: “MUJER: Por eso no tenemos espejos (Silencio). Porque no te atreves a mirarte a los ojos.” Y es curioso, se lo dice a su marido, que no es otro que Abel, el personaje obsesionado por la mentira.

La duda sobre la posibilidad de acercarse a la verdad que mantienen todos los personajes de Mayorga, quizás ninguno de ellos la exprese tan nítidamente como Garay en *El jardín quemado*: “¿La verdad? ¿Ha llegado usted nada menos que a la verdad?” Y, al contrario, tal vez pocos personajes de su mundo imaginario estén tan bien orientados hacia ella como la silenciosa Regine de *Más ceniza*, que se atreve a mirar dentro de la historia.

Precisamente, de “espejos contrapuestos” califica Ernesto Caba-

⁸⁹ Ignacio Amestoy, “De la “historia oficial a la historia real””, *Primer Acto*, n.º 280, III/1999, p. 18.

llero a la Historia y al Teatro: "... la relación entre estas dos hermanas parecía la propia de dos siamesas fatalmente unidas. Y es que, claro, hasta la etimología nos señala esta concomitancia: la palabra historia hunde sus raíces indoeuropeas en el sentido de haber visto algo, en tanto que la palabra teatro designaba en sus orígenes el lugar para la observación."⁹⁰

Pero Ernesto Caballero no se queda ahí, sino que pone en duda esa mayor capacidad del dramaturgo para filosofar (se supone que el historiador está demasiado apegado a la comprobación verídica y documental de los hechos), subrayando, por último, la imposibilidad del discurso objetivo del historiador.

Arte e Historia, pienso, comparten similar función: la de hacer pasar nuestra cotidianidad del nivel de lo no percibido al nivel de lo admirable y de lo interesante, siempre con el fin de despertar el pensamiento y provocar la reflexión. La misión del historiador y la del dramaturgo serían equivalentes.

Pero Arte e Historia se diferencian en la forma de concebir los tres elementos esenciales que conforman la Historia, a saber: por un lado, los hechos (la historia como realidad) y, por otro, las indagaciones sobre estos y los relatos históricos (la historia como conocimiento).

Sin necesidad de confundir Historia y Teatro histórico es un hecho indiscutible que en la producción dramática de Juan Mayorga subyace un concepto de Historia fuertemente desarrollado (no olvidemos que su tesis doctoral versó sobre *La filosofía de la historia de Walter Benjamin*).

Como se desprende del título de su artículo "El dramaturgo como historiador" su idea de que "el pasado lo estamos haciendo a cada momento", de que "el pasado está ante nosotros tan abierto como el futuro" y de que "el mejor teatro histórico abre el pasado", conecta con la siguiente idea de Carr: "Mi primera contestación a la pregunta de qué es la historia será pues la siguiente: un proceso continuo de interacción entre el historiador y sus hechos, un diálogo sin fin entre el presente y el pasado."⁹¹

Al hablar de Historia es necesario tener en cuenta ambas di-

⁹⁰ E. Caballero, "Espejos contrapuestos", *Primer Acto*, n.º 280, III/1999, p. 21.

⁹¹ R. Carr, *¿Qué es la historia?*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 40.

menciones (pasado y presente), pues como ciencia social en la que inevitablemente se dan los planos de la realidad y el conocimiento, la historia está sujeta a controversia (prueba de ello es la falta de consenso en la mayoría de las cuestiones históricas) y siempre depende de la concepción de lo real y de la teoría del conocimiento de la que se esté partiendo e, incluso más allá, de la relación indubitable entre ambas concepciones.

La primera postura teórica con que nos podemos encontrar es aquella que afirma que existe una realidad fija e inamovible; que lo importante son los hechos. Se concibe el relato histórico como coherente y sólido, lineal y cerrado: no caben valoraciones, no caben interpretaciones, sólo existe lo que está. Desde esta posición positivista sólo existe una historia universal.

No obstante, existen serias dudas que ponen en entredicho el hecho de que la historia sea un conocimiento tan acabado, una disciplina tan objetiva: aunque normalmente se esté de acuerdo con los datos (al menos con los más relevantes) la interpretación que de ellos se hace puede ser tan diferente que puede convertirse, incluso, en contradictoria; lo que nos lleva a dudar de la posibilidad de una única lectura. Y pone en evidencia que quizás sea falso que exista una realidad susceptible de ser descrita asépticamente.

De igual manera, la selección de contenidos históricos hace reaparecer el problema de la objetividad: desde el principio, ya antes de iniciar la indagación sobre tal o cual aspecto, se está inevitablemente valorando, aunque sea inconscientemente.

Se hace necesaria, por tanto, una postura teórica alternativa que conciba la existencia de la realidad histórica desde la perspectiva en que nosotros la vemos: “La historia es el pensamiento contemporáneo proyectado sobre el pasado.”⁹² Esta parece ser la posición de Mayorga: “El llamado teatro histórico siempre dice más acerca de la época que lo produce que acerca de la época que representa. El teatro histórico dice, sobre todo, de los deseos y miedos de la época que lo pone en escena.”⁹³

En consecuencia, aunque el historiador se acerque a la historia

⁹² A. Schaff, *Historia y verdad*, Barcelona, Crítica, 1977, p. 126.

⁹³ Juan Mayorga, “El dramaturgo como historiador”, *Primer Acto*, n.º 280, III/1999, p. 9.

intentando no manipular los datos existentes (teniendo presente la ética profesional), es consciente de que la indagación que va a realizar será muy personal y de que el relato a ofrecer será no más (ni menos) que una interpretación posible entre tantas.

El historiador debe crear su propio punto de vista y ofertar sus explicaciones en torno a las cuestiones históricas sin remitirse a narrarlas: se encuentra en trance continuo de amoldar sus hechos a su interpretación y ésta a aquellos. Es imposible dar la primacía a uno u otro término.

El que el historiador se vea obligado a construir el conocimiento histórico hace comprensible el hecho de que la historia se reescriba continuamente e implica una concepción del conocimiento histórico eminentemente comprensiva o explicativa: el qué ocurrió se convierte sólo en el punto de partida, centrándose el estudio en aspectos más amplios y explicativos como pueden ser el por qué ocurrió, cómo o qué significó y/o significa.

Siguiendo la idea de Pierre Vilar⁹⁴ de que el oficio de historiador ha de tener por misión el “poner de manifiesto los mecanismos que unen el acontecimiento con la dinámica de las estructuras”, podemos plantear cómo para Juan Mayorga parece inconcebible ningún tipo de manifestación social al margen de las referencias al Estado: no se trata tanto de ver la relación problemática social-sociedad, como de centrarse en la relación vida social-estado, que es mucho más concreta.

Sea el estudio del hombre en sociedad, sea el estudio de la sociedad formada por hombres, lo cierto es que la historia ha de ocuparse de ambos, pues el desarrollo del uno y la otra corren siempre unidos y se condicionan mutuamente. Además, la historia no puede olvidar los hechos y ya se trate de acontecimientos a corto plazo, de hechos de masas coyunturales o de hechos institucionales (estructurales) a largo plazo, igualmente podremos y tendremos que recurrir para estudiarlos tanto al comportamiento de los individuos como a la acción de las fuerzas sociales. La historia no puede consistir sólo en la narración de biografías de héroes o rebeldes, pero tampoco creo en una historia excesivamente

⁹⁴ Citado por P. Pages, *Introducción a la historia*, Barcelona, Barcanova, 1983, p. 19.

estructurada en la que la cosificación no deje cabida al individuo.

La idea de defender la historia como disciplina total, postura contraria a la de historia universal, parte, por tanto, de una concepción del conocimiento histórico no como algo lineal y cerrado que, por ende, puede materializarse en relatos coherentes y sólidos, permanentes e inmutables. El conocimiento histórico se concibe como algo relativo y abierto que requiere de interpretaciones en las que a veces cabe la contradicción y que están muy determinadas por el tiempo en que han sido formuladas.

Como los relatos en la historia total, las obras de Mayorga son no lineales: para comprender los hechos históricos no existe una única causa, sino varias; las causas a la vez son también los efectos; tenemos nosotros que dilucidar la importancia de las causas / efectos y ver cuales son más específicos, más precisos, cuales más oportunos,... Tenemos que interpretar. El conocimiento histórico siempre es una respuesta a una necesidad determinada, siempre está comprometido. El historiador es parte de la historia. Su posición en el desfile determina su punto de vista sobre el pasado.

Y no podemos olvidar que entre las funciones de la historia destaca la de guiar la vida social, ya que somos seres que no vivimos hacia el pasado, sino hacia el futuro. Pero en la historia (ciencia del pasado) podemos encontrar “las claves” para dirigir nuestra existencia ordenadamente. Podemos, sin miedo a los tópicos, buscar en el pasado para entender el presente. Según Luis Araújo, “Los tópicos lo son porque son verdad”. En su idea de que se aprende del pasado para no cometer de nuevo los viejos errores, se interroga: “¿No es significativa nuestra expresión coloquial ‘la historia de siempre’?”⁹⁵

La historia, si nos permite comprender y propicia nuestra reflexión, se convierte en un buen instrumento para actuar. Tal vez en esto no se distinga la historia de otras ciencias sociales como la sociología, pero el aporte de la historia es fundamental, pues trabaja con un material singular, el tiempo histórico, en el que podemos hallar muchas de las respuestas a nuestros interrogantes.

En el pasado podemos encontrar elementos de juicio para valo-

⁹⁵ L. Araújo, “La historia de siempre”, *Primer Acto*, n.º 280, III/1999, p. 19.

rar nuestro presente y analizarlo y, aunque no hacer previsiones de futuro, sí nos permite replantearnos lo que deseamos y en qué dirección nos gustaría continuar o qué cambio dar a nuestro camino.

Quizá el hecho que Le Goff⁹⁶ apunta, “no hay historia sin erudición”, convierte el conocimiento histórico en una herramienta enormemente rica que nos sirve para contrastarla con nuestra experiencia, ofertándonos soluciones que por nosotros mismos, sin la ejemplificación del hecho histórico, hubiésemos tardado en descubrir.

También es en el pasado donde podemos encontrar nuestra identidad más enraizada. El pasado “legítima” nuestra posición en el mundo, crea la “conciencia histórica”. Y, consciente de ello, nuestra literatura dramática siempre ha tenido la firme voluntad de poner el pasado en escena: “Lope y Calderón participaron en la configuración de nuestra memoria colectiva, como mucho después lo hicieron Valle y Lorca.”⁹⁷

La relación Memoria-Historia resulta ineludible en la obra de Mayorga que cree, como José Monleón, que la historia se lee siempre, consciente o inconscientemente (“La historia es siempre una lectura de la historia.”)⁹⁸

Sobre la ilusoria objetividad del recuerdo encontramos diversas citas en las obras de Mayorga. En ellas late el miedo al debilitamiento de la memoria porque se piensa que es el sustento del sentimiento y, sobre todo, porque sin memoria no somos nada, porque en ella radica nuestra identidad.

Parece claro, pues, que para Mayorga es necesario ejercitar la memoria y preservarla. Quizás por eso escriba. (“Escribir es secuestrar un acto de memoria en un papel.”)⁹⁹

■ 2. IDENTIDAD PERSONAL

⁹⁶ J. Le Goff, *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*, Barcelona, Paidós, 1991.

⁹⁷ Juan Mayorga, “El dramaturgo como historiador”, *Primer Acto*, n.º 280, III/1999, p. 8.

⁹⁸ J. Monleón, “La puñalá”, de Antonio Onetti, en Bucarest: Jean Dusaussoy y Antonio Onetti”, *Primer Acto*, n.º 254, III/1994, p. 5.

⁹⁹ C. Rodríguez, “Rotos: las heridas del tiempo” en Fernández, J. R. (ed.), *Teatro del astillero A. C.*, 1998, p. 53.

En un intento de sintetizar, podríamos establecer tres niveles diferentes de actuación del problema de la identidad en la obra de Mayorga:

- a. Las reflexiones explícitas o interrogantes básicas, punto de partida del tema.
- b. Los casos de suplantación de personalidad.
- c. La propia estructura contaminada por el problema de la identidad.

a. En el primer nivel baste destacar el temor por la propia identidad, la interrogante básica y eterna, quiénes somos y adónde vamos.

b. Los casos de suplantación de personalidad son casi innumerables en la obra del autor: En *Cartas de amor a Stalin*, Bulgákova representa a Stalin; en *Más ceniza* José se convierte en su suegro y Hombre en Regine, su esposa; en *Siete hombres buenos* vemos fantasmas que juegan a ser los ministros de España desde México; en *El jardín quemado* incluso en el archivo figuran los personajes con nombres cambiados; en *El Gordo y el Flaco* suena un falso Tarzán y los protagonistas, que van disfrazados, se consideran auténticos, no desean ser impostores; en *El traductor de Blumemberg*, Blumemberg es Jules Violet, Bernstein e incluso vampiriza a su único interlocutor, Calderón, que a su vez lucha por reafirmar su identidad; ¿quién es Blumemberg, es el médico Bernstein o el propio mentor de Hitler?; etc.

Por si fuera poco el lío, también en *El traductor de Blumemberg* la falsa ceguera del protagonista y la referencia de Calderón (“Ayudé a subir a una cieguita... Parecía auténtica”) hilvanan el complicado tema de la identidad con otro de los motivos constantes de Mayorga: la ceguera. Y, de igual manera, en *El Gordo y el Flaco* se mezcla el principio de la identidad con el tema de la presidencia y con el de los grandes caciques de la historia: “Usarán a su doble. Todos los presidentes tienen un doble. Hitler, por ejemplo, y Franco. También Ronnie.”

El concepto de los dobles está a su vez relacionado con el concepto de la pareja. Dice el Gordo: “Somos... Una dualidad...”

No, una dualidad no, una dicotomía... Una bisección... Una pluralidad...” Como lo son también Jorge y Luis en *BRGS*; Jacqueline y Onnasis en *El sueño de Ginebra*; Bulgákov y Stalin o Bulgákov y Bulgáкова en *Cartas de amor a Stalin*; la Mayor y la Menor en *La piel*; El Ciego y el Niño en *Amarillo*; las tres parejas de *Más ceniza*; o, incluso, los tríos como el Mayor, el Mediano, el Menor en *El hombre de oro*. No olvidemos las palabras de el Gordo, que añade: “en *El Gordo* y *el Flaco* lo importante, lo único importante es la Y GRIEGA.”

Incluso, la sexualidad, con frecuencia, resulta dudosa y controvertida como también se deduce de un alto número de obras como *El Gordo y el Flaco*, *Cartas de amor a Stalin*, *Más ceniza*, *El Traductor de Blumemberg*, *El sueño de Ginebra* o *La piel*.

c. Tal despliegue no puede dejar indemne a la estructura, claro está. Y, así, nos encontramos elementos como los siguientes:

- c.1. En la obra *BRGS*, la ausencia de vocales en el título adelanta a un Borges biseccionado en los dos personajes del drama: Jorge y Luis.
- c.2. *Más ceniza*, *El hombre de oro*, *La piel*, recurren a los nombres genéricos.
- c.3. Todos son personajes muy locuaces y autoanalíticos, con capacidad o, al menos, verbo para autodefinirse, justificarse, etc. Viven “como si” no existiesen los demás y sin embargo están inevitablemente sujetos al resto de las existencias.
- c.4. Los personajes más “fuertes” están ausentes: Max en *Más ceniza*; Stalin o Zamiatin en *Cartas de amor a Stalin*; Spinotza en *El traductor de Blumemberg*; Franco o Zambrano en *Siete hombres buenos*; Borges o el bibliotecario en *BRGS*; etc. Y también los soldados y perros que tiran de las correas en *Legión*; el hombre en *La piel*; la mujer en *El hombre de oro* o *Amarillo*.

La identidad de la mujer está más pulverizada que la del hombre y al mismo tiempo, quizás, más entera. De ahí su específico tratamiento.

Negros y gitanos sólo se mencionan, como de soslayo. Los

-
- perros y las ratas tienen igual o mayor presencia que ellos.
- c.5. Los personajes están vinculados a los conceptos de tiempo y espacio del momento del espectáculo: comienzan y acaban como ideas en el escenario, no se decantan nunca por rasgos únicos ni heroicos, no se concretan en términos de una realidad social, política o histórica precisa, no hay protagonista ni antagonista exclusivo.
- c.6. Se recurre también a arquetipos complejos y diversos y al tiempo que se arroja información sobre los personajes contruidos sobre ellos, también se niega. Así, por ejemplo, en *El sueño de Ginebra* la protagonista es la Ginebra mítica y no lo es, es Jacquelin Kennedy y no. La pieza funde con vena onírica realidad y deseo, mito y leyenda, el asesinato del marido de Jacqueline Kennedy en una suerte de pesadilla y su relación con Aristóteles Onassis, en un sombrío y sangrante Camelot. En *El jardín quemado* para la construcción del hombre-estatua lo mismo se parte de la Sirenita que del mito de Don Juan.
- c.7. En definitiva, para Juan Mayorga el proceso de la obra ha de ser el de cómo un personaje por fin se manifiesta pese a sí mismo. Piensa que lo fundamental del teatro es el personaje y que un gran personaje es aquel que incluso si se muere no puedes dejar de mirar, que no es bueno ni malo, sino todo lo contrario; en algún sentido es demoníaco, es contradictorio, también es angélico, está en permanente proceso de juicio.

■ 3. LENGUAJE, INTERPRETACIÓN, AMBIENTACIÓN

Otros rasgos estructurales relacionados con el problema de la identidad así como con la fragmentación de la memoria y de la historia son el lenguaje, el tipo de representación y el ambiente (espacial y sonoro especialmente), es decir, los tres elementos tradicionales de la puesta en escena.

Los dramas de Mayorga se sitúan entre la temática monológica y la enunciación dialógica, a lo Chéjov, sin comportar una violación de la forma dramática y de suerte que la vida activa del presente cede su lugar a la de la ensoñación, ya sea en el recuer-

do o en la utopía. La forma de expresión interpersonal propia del teatro se convierte en recipiente de reflexiones monologales.

Como en los dramas de Chéjov muchos de los personajes de Mayorga viven bajo el signo de la renuncia (al presente, a la comunicación, a la dicha que puede derivarse del encuentro con los demás); resignación que supone un punto intermedio entre la melancolía y la ironía ya que los individuos se ven aislados por el peso del pasado y la insatisfacción con que viven el presente.

En *Concierto fatal de la viuda Kolakowski*, el Músico no habla nunca aunque ella le dirige la palabra durante todo el drama. Se trata, pues, de un monólogo y, en consecuencia, el verdadero drama tiene lugar en la mente de la mujer. Ella está atrapada en un paréntesis temporal, entre un pasado de logros profesionales y una vida matrimonial feliz y un futuro alegre que añora. El músico, su prisionero, está condenado a existir entre una realidad pasada y una realidad ajena que nunca va a ser.

El monólogo, por tanto, constituye el reconocimiento consciente de la construcción de su “yo”; pero carece de apoyo empírico, pues el Músico no participa en la conversación y, por tanto, se sugiere la falta de “otredad” que le daría a ella la prueba de su existencia. Es decir, que el monólogo representa el desarrollo de un drama personal y la crisis del “yo”: el Músico es objeto o títere; la viuda efectúa —como Ginebra— su propia destrucción.

También en *El sueño de Ginebra* todo el drama se agolpa en el pensamiento de la mujer que habla aparentemente sola (lo hace con un hombre casi invisible que jamás le contesta). Se problematiza así la dinámica relación siempre compleja entre texto e imagen. La obra la componen tres monólogos-diálogos ante una sombra en que la mujer luchará por entender las intenciones de su admirador-acosador, receptor silente, sombra nunca pasiva, incitadora.

De esa manera, lo interpersonal se ve desplazado por lo íntimamente personal: los temas, con frecuencia, vienen regidos no por un suceso pretérito, sino por el pasado mismo, tal y como se recuerda y permanece activo en la intimidad de cada cual. Como en Ibsen, domina el pasado en lugar del presente. Y, como Ibsen, Mayorga lo hace sin que su diálogo pierda esencialidad y plausibilidad dramáticas.

También los diálogos paralelos, cruzados, superpuestos o solapados (simultáneos), así como la coexistencia de idiolectos y acentos diversos, subrayan y potencian los contenidos propios del texto. Normalmente se produce un claro “in crescendo” en cada obra en la utilización de este recurso. A través de los acentos identificamos a los personajes, como en *Siete hombres buenos* donde nos ayudan a entender el grado de mexicanización o integración de cada personaje.

Quizás el registro más naturalista lo encontremos en *La mala imagen*; lo que confiere a Lola y Edi una cualidad que, por lo distinta, llama la atención en el conjunto de la obra de Mayorga. Pero los coloquialismos están presentes en toda su producción. Incluso los vulgarismos. Y junto a ello, las más bellas expresiones poéticas.

Y un gran despliegue de recursos como: aliteraciones (“Ojos de topo, boca de puta, pata corta, peste de colonia de niño, todo allí, en su camita, con un agujero en la pechera.”); el uso de locuciones y refranes (“‘Sarna con gusto no pica’. Le parece una frase extrañísima.”); la creación de neologismos por unión de palabras (“dondetúnoestés”; “nosecuántos”); la intensificación innecesaria (“Pausa. Más pausa”; “Más ceniza”); la novelización en acotación (“La ventana está cerrada; la luz eléctrica, apagada. Bajo la ley de la sombra, todos los objetos carecen de forma precisa, salvo una caja.”); e, incluso, la reflexión metalingüística (“Firmaste un contrato, ¿recuerdas? Un documento. Establece la relación entre las partes. Los derechos y obligaciones recíprocas. Atento a la letra pequeña. ¿La ves? Ahí está: la Y griega.”)

Nos encontramos, evidentemente, ante un teatro de palabra: “(Las reflexiones de ambos se solapan; hablan ensimismados, con el ritmo de la persecución del orgasmo)”. Mayorga piensa que su teatro sería distinto si no hubiese comenzado escribiendo poesía, “si no hubiese tenido esa base, esa educación, ese amor por la palabra, esa fe en el poder del lenguaje”. Dice: “Una imagen vale más que mil palabras sobre todo si esa imagen es de Valle-Inclán o de Baudelaire.” Por eso sorprende que Mayorga manifieste que para él el texto teatral no es literatura.

Toda esta riqueza lingüística, paradójicamente, no hace más rica la comunicación; pues —según palabras del propio autor—

“con las palabras se puede hacer lo mejor y lo peor”, “se puede revelar el mundo o enmascararlo”. Como dice C. Matteini otro motivo esencial es la perversión del lenguaje.¹⁰⁰

Los personajes esperan (junto al teléfono) reanudar conversaciones truncadas, siempre esperan la respuesta o la llamada de alguien que les confirme sus planteamientos y que dé sentido a su existencia. Estamos ante un teatro con profundas reminiscencias beckettianas, pues en él abundan las declaraciones tautológicas y absurdas. *Esperando a Godot* ocupa un lugar esencial: en *Más ceniza* la figura ausente de Max; el viaje en tren sin conductor en *El traductor de Blumemberg* (“El conductor sabe lo que hace. Suponiendo que haya conductor.”); la situación de *El Gordo y el Flaco*: “Tú siempre estás aquí. Siempre estamos los dos. Aquí.”

Nos encontramos ante un teatro que recuerda, también, al de Valle-Inclán. Y no sólo por el nombre de Max en *Más ceniza*, el simbolismo de *La piel*, el ventanuco de *Siete hombres buenos*, o la situación dramática equivalente entre *Luces de bohemia* y *Cartas de amor a Stalin* en lo referente a la pareja, a la pobreza, al arte, al poder, a la Nación, al sentimiento elegíaco y satírico... Tampoco por la obsesión por la ceguera, lo marcial, los golpes de Estado, los juegos de luces y sombras... sino que se trata de un teatro valleincliniano, sobre todo, por su riqueza lingüística y por sus presupuestos de representación.

Las acotaciones de Juan Mayorga recuerdan inevitablemente al mejor Valle-Inclán que fue capaz de hacer un arte de un impedimento. Son acotaciones que encajan mejor con el concepto tradicional de prosa narrativa que con la idea tradicional de acotación teatral.

Seis recursos básicos utiliza con frecuencia en la composición de las acotaciones; dejando claro, a mi juicio, la diferencia entre lo dramático y lo escénico y marcando la distancia con lo representado. Me refiero a:

1. El uso del tiempo y el modo verbal: La acotación en pasado:
“CALDERÓN: (Quien se agachó y cogió la pierna derecha

¹⁰⁰ C. Matteini, “Los motivos de Juan Mayorga”, *Primer Acto*, n.º 280, III/1999, p. 52.

de Blumemberg, que éste estira.)”; o en presente durativo: “Se vive en el lugar en que transcurrieron las escenas segunda y cuarta.”; o en imperativo atenuado, contractual, personalizado, consciente —quizás— de que en teatro, por definición, el modo fundamental, básico, ineludible, no es otro que el imperativo, pues como dice Anne Ubersfeld “el discurso teatral no es declarativo o informativo, es conativo (con predominio de lo que Jakobson llama la función conativa); su modo es el imperativo.”¹⁰¹ Dice Mayorga: “Me son imprescindibles: las cañerías, los tubos fluorescentes, la mesa grande...”

2. El uso de la exclamación, que dota de coloración emotiva lo presumiblemente aséptico; y, por extensión, la tendencia a hablar del sentimiento interno del personaje: “—la cama, ése sí que es su espacio natural, allí está como pez en el agua—”; “(Desearía ver lo que las cajas contienen. Pero vence la tentación de abrirlas.)”
3. La recreación literaria de los conceptos teatrales “pausa” o “silencio”, donde alcanza cotas poéticas como: “(La mujer espera réplica de las sombras. Las sombras contestan con un enorme silencio.)”
4. El uso de la interrogación, quizás el recurso más constante. Con él obliga a la libertad de decisión en cuanto a tiempo que debe transcurrir en la representación en determinadas pausas: “¿Después de cuánto tiempo el mayor, por fin, traza una línea?”; “¿Cuánto tiempo lleva inmóvil e indeciso?”. Da posibilidad de elección entre dos o más actantes con valor similar: “El Gordo devuelve la colección de minerales a la maleta del Flaco. A éste le gustaría llevárselo todo, pero no le cabe. ¿Qué sacrificar? ¿El traje del presidiario? ¿El de marinerito?”; “De pronto hay allí, en lugar eminente, una báscula —¿de pesar niños?; ¿de pesar matanza?—.”
5. Uso de la disyuntiva: “De día o de noche, en el puerto.”
6. Aparición de elementos casi irrepresentables (al menos, visualmente): “El perro raspa el ventanuco.”

¹⁰¹ A. Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Universidad de Murcia- Ediciones Cátedra, 1989, p. 180.

En cuanto a la representación, llama la atención la apuesta por la interpretación diagramática: los personajes actúan como si fueran payasos o mimos, utilizando gestos que indican antes que revelan. De hecho, la imitación de los gestos, acentos o comportamiento global de otros personajes es frecuente en todas las obras del autor y en situaciones alejadas de la naturalidad por lo mecánicas y repetitivas. (“Bulgákov no quiere seguir oyéndola. Para no oírla, escribe. Ya no la oye, aunque ella todavía mueve la boca.”)

Entre las actividades (tareas) importantes de los personajes destacan el dictado, la escritura, la traducción, la lectura, el ensayo o repaso, la recitación, la imitación y la vocalización. Observemos algunos ejemplos: “Stalin dicta; Bulgákov escribe.”; “Bulgákov escribe. Ella intenta representar ante él las reacciones de Stalin.”; “STALIN: (Recita)”;

“A los parásitos no les convence la posturita del Crack; la corrigen.”; “CALDERÓN:... (imitando el acento de Blumemberg.)”;

“¿cómo que trraído? Vocalice mejor, no se le entiende.”; “Blumemberg ensaya el caminar de ciego.”; “BENET. (Recita, conmocionado)”;

“con acento norteamericano, repasa el diálogo de la vieja película que el Gordo acaba de ver”...

Todo ello contribuye a la teatralidad de la trama, fuertemente trazada sobre el principio de iteración y sobre la idea de juego simbólico como se deduce del uso del “como si” que cruza toda su producción: “El hombre se comporta como si viese a Reginé en el colchón, pero ella está en cualquier otro lugar.”; “El Hombre se mira en el espejo como si éste no estuviera roto.”; “Bulgákov se comporta como si viese y oyese a alguien a quien sólo él oye y ve.”

En realidad, todas las tramas tienen mucho de teatro. Esta metateatralidad de los textos revela, quizás, cierta necesidad de teorizar por parte de Juan Mayorga, cuya identidad quedaría, pues, reflejada en los textos, como por ejemplo, no parece casual que Blumemberg visite Alemania y hable de Matemáticas y Filosofía. En concreto, resultan interesantes las reflexiones sobre teatro, arte, escritura y traducción que parecen revelar cierta dosis de autobiografismo. Destaca una magnífica definición de lectura (“Todos los libros que he leído son para mí el prólogo de éste.”) y su definición de traducción como acto hermeneúutico (“El traductor es la

forma del hombre libre.”).

Es como si Mayorga deseara enderezar su proceso de construcción dramática: miedo a la cotidianidad e irreflexión; insatisfacción constante; perfeccionismo al límite... los atributos de un verdadero experimentador que se interroga siempre y mantiene viva una actitud crítica que considera necesaria frente al mundo, frente a uno mismo y frente a la propia obra.

En la ambientación predominan los espacios indeterminados y los ruidos.

El “ruido de aviones en el cielo” irrita al mayor de *El hombre de oro* “porque el ruido quiebra su concentración”; un ruido también inquieta a la protagonista de *El sueño de Ginebra* (“La causa del ruido —¿una gotera?; ¿una corriente de aire?...—”), eso sin olvidar el ladrido de perros, que reaparece en *Siete hombres buenos* donde también se repiten otros ruidos como el de cañerías, el teléfono o la radio y donde el crescendo sonoro se hace evidente: “El perro golpea la ventana y gime.” “El perro gime.” “El perro aúlla.”. En *El traductor de Blumemberg* también el ruido va aumentando conforme la obra avanza: “los golpes se han hecho más intensos.”; “los golpes de desguace son ahora más frecuentes.”, hasta que la voz de Blumemberg y el tecleo se van fundiendo y convirtiendo “en el sonido de un tren que avanza” y se “habla al ritmo de la persecución del orgasmo.”

Otro elemento que requiere de una puesta en escena precisa y ajustada es la iluminación: la importancia del color (*Amarillo*) y sobre todo del claro-oscuro (“En el mismo oscuro”. “Luz”). En *Más ceniza* las tres parejas de condición social dispar comparten un mismo espacio simbólico (cuchitril, palacio, casa de militar) en el que los elementos escenotécnicos básicos (espejos, fotos, zapatos, ropa,...) van a ser los mismos para todos. En *El sueño de Ginebra* “el lugar es un gran volumen lleno de sombras, cuya entrada también se pierde en lo oscuro” y la protagonista se interroga “¿Qué era antes este lugar? ¿un colegio?, ¿una iglesia?, ¿una cárcel?” En *El traductor de Blumemberg* Calderón expresa el espacio como contexto propio de una obra surrealista: “Ni siquiera sé dónde estamos. Mire ese paisaje. ¿La luna?”

■ 4. NEOMODERNIDAD

Todo lo expuesto hasta ahora apunta al teatro como palimpsesto,

pues resultan obvias las relaciones de estos textos con otros textos, con la historia, o —incluso— con otros usos y modos culturales (el cine, la canción...).

A juicio de John P. Gabriele la dramaturgia de Juan Mayorga presenta una configuración posmoderna ya que cumple las siguientes características:

El teatro de Juan Mayorga se conforma a lo que enumera Richard Palmer como los elementos indispensables de todo teatro posmoderno: la confluencia espacio-temporal, la creación de múltiples perspectivas de conciencia, el rechazo de una trama bien construida y personajes identificables, el uso del lenguaje como medio de una exploración ontológica, y el desafío de una verdad absoluta. La dramaturgia de Mayorga se caracteriza por una sutileza poética y una confluencia de sugerencias, elipsis y analogías que resultan en un curioso experimento en lo abstracto donde lo empírico y lo fantaseado chocan para acabar en una dialéctica de raíz ontológica. Dicho de otro modo, el teatro de Mayorga es posmoderno porque desafía la autoridad de la representación artística tradicional y el poder de ciertas realidades institucionalizadas. Sus dramas se caracterizan por una textualidad y una teatralidad abiertas y más transgresoras lo cual nos sugiere que la experiencia teatral para Mayorga es un proceso de exploración. Conclusivamente, las convergencias y divergencias que caracterizan su dramaturgia cuestionan las formas convencionales del saber y conocer y del ser y estar lo cual nos permite calificar su teatro como posmoderno, un teatro en el cual el entrecruce de textos, contextos y significados está fuera de nuestro control y quizás del control del mismo Mayorga.”¹⁰²

Teniendo en cuenta que, quizás, el arte teatral es la forma artística más adecuada para expresar la polifonía que se asocia con el posmodernismo, pues “el dialogismo afecta no sólo a tal o cual forma de teatro sino al género dramático en su totalidad: es constitutivo del diálogo de teatro”,¹⁰³ observamos cómo en la obra de Mayorga, en consonancia con el arte posmoderno, lo evidente, lo documentable y lo obvio pierden valor; mientras que lo subjetivo, lo subconsciente y lo conjetural ocupan un puesto más céntrico. Se trata más bien de una realidad sentida o intuita que de una reali-

¹⁰² J. P. Gabriele, “El teatro como palimpsesto: la configuración posmoderna de la dramaturgia de Juan Mayorga.” *ALPHA* 15, 1999, pp. 141-142.

¹⁰³ Ubersfeld, *op. cit.*, pp. 203-204

dad experimentada o vivida.

Mayorga rechaza en parte la posibilidad de construir una cosmovisión coherente porque con frecuencia niega o rompe las expectativas y porque crea obras que tienen un comienzo, un medio y un fin cuestionables. La iteración condiciona toda la representación. Así, en *Más ceniza* el mismo vestido y los mismos zapatos o el reloj que sólo avanza cuando habla el hombre; en *El hombre de oro*, no sólo el prólogo, sino también el epílogo precede al resto del texto; y en *El traductor de Blumemberg* en varias ocasiones se nos remite a otro lugar de la obra, subrayando la noción de circularidad y desterrando la linealidad de texto: “En el tren, como al final de la tercera escena.”; “Se vive en el lugar en que transcurrieron las escenas segunda y cuarta”; “Aquel lugar de Berlín.”

Y, sin embargo, la estructura de muchas de las obras de Mayorga tiende en no pocos elementos al clasicismo:

- *El sueño de Ginebra* y *El jardín quemado* utilizan la organización en cinco partes.
- La concepción tripartita está también presente en *El sueño de Ginebra*, pues dos de sus cinco escenas (la segunda y la cuarta, precisamente, creando una perfecta simetría) sólo contienen una acotación que marca la acción externa (el ruido) frente a la verdadera acción (interna, el monólogo) presente en las escenas 1, 3 y 5.
- Se trata claramente de un teatro de texto, estático, donde la acción queda fuera y la palabra invade toda la escena y donde el lenguaje adquiere un gran valor preformativo.
- La concepción bipartita se configura con un recurso muy tradicional en *Siete hombres buenos*, pues finaliza su primera parte con sonido telefónico y empieza la segunda parte en suspenso.
- Con frecuencia también son sólo dos los personajes del drama y, cuando no, básicamente los diálogos sí que se ajustan a esta concepción bimembre, siendo la pareja uno de los temas fundamentales, como ya hemos visto.

Cuando no es la pareja, es la composición en tres personajes básicos (Mayor, Mediano, Menor, como en *El hombre de oro*), número de la espiritualidad. O, incluso, en siete (*Siete hombres*

buenos), número tradicionalmente mágico como suma de la materialidad (cuatro) más la espiritualidad (tres). El uso de “siete” se aplica también a la estructura en escenas: *El jardín quemado* se compone, en realidad, de prólogo más cinco partes más epílogo.

Esta tendencia al clasicismo queda tal vez justificada porque la posmodernidad no llega a desvincularse íntegramente del sistema clásico porque sin él no hubiera existido, a pesar de su actitud irónica y distanciadora. Pero, en realidad, pienso que la obra de Mayorga se sitúa, probablemente, más allá del postmodernismo pues se aparta progresivamente de los tres rasgos generales más destacados de la configuración posmoderna: la indeterminación epistemológica, la negatividad axiológica y la heterogeneidad formal. Según G. Navajas,¹⁰⁴ la estética neomoderna no rechaza o descalifica los supuestos posmodernos, pero no se resigna a la indiferencia cognitiva y ética posmoderna y trata de investigar alternativas al “impasse” de la irresolución. En otras palabras, reconsidera los principios de la posmodernidad y abre nuevos modos conceptuales, axiológicos y estéticos.

■ TEXTOS TEATRALES DE JUAN MAYORGA (EDICIONES EN ESPAÑOL)

“Siete hombres buenos”, *Marqués de Bradomín* 1989, Madrid, Instituto de la Juventud, 1990, pp. 97-185.

“Más ceniza”, *Primer Acto* n.º 249, pp. 49-87.

“Más ceniza”, *Calderón de la Barca*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1994, pp. 7-72.

Más ceniza, Madrid, Visor, 1996.

“El traductor de Blumemberg”, *Nuevo Teatro Español* n.º 14, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, pp. 25-84.

“Concierto fatal de la viuda Kolakowski”, *Monólogos I*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1994, pp. 99-113.

“El hombre de oro”, *Gestos*, n.º 24, pp. 153-163.

“El hombre de oro”, *Ventolera-Rotos*, Madrid, Teatro del Astillero, 1998, pp. 61-72.

“El sueño de Ginebra”, *Panorámica del teatro español actual*, de Candace Leonard y John P. Gabriele, Madrid, Fundamentos, 1996, pp. 95-114.

“El sueño de Ginebra”, *Monólogos de dos Continentes*, Buenos Aires,

¹⁰⁴ G. Navajas, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB, S. L., 1996.

Corregidor, 1999, pp. 225-249.

“El jardín quemado”, *Escena*, n.º 43, pp. 43-58.

“La mala imagen”, *Estreno*, vol XXVI, n.º 2, pp. 15-18.

“La mala imagen”, *Teatro para minutos*, Madrid, Ñaque, 2001, pp. 11-27.

“Legión”, *Ventolera — Rotos*, Madrid, Teatro del Astillero, 1998, pp. 41-49.

“Legión”, *Teatro para minutos*, Madrid, Ñaque, 2001, pp. 47-57.

“Amarillo”, *Estreno*, vol XXVI n.º 2, p. 20.

“Amarillo”, *Oscuridad*, Madrid, Teatro del Astillero, 2001, pp. 89-93.

“Amarillo”, *Teatro para minutos*, Madrid, Ñaque, 2001, pp. 29-31.

“El Crack”, *Al borde del área*, Alicante, Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 1998, pp. 81-88.

“Cartas de amor a Stalin”, *Primer Acto*, n.º 280, pp. 65-88.

“Cartas de amor a Stalin”, *Signa*, n.º 9, pp. 211-255.

Cartas de amor a Stalin, Madrid, SGAE, 2000.

“La mujer de mi vida”, *Escena*, n.º 64, Sopa de radio, p. XV.

“BRGS”, *Estreno*, vol XXVI, n.º 2, p. 19.

“BRGS”, *Teatro para minutos*, Madrid, Ñaque, 2001, pp. 33-37.

“La mano izquierda”, *Ecos y silencios*, Ciudad Real, Ñaque, 2001, pp. 80-87.

“Una carta de Sarajevo”, *Teatro para minutos*, Madrid, Ñaque, 2001, pp. 39-45.



EL GORDO Y EL FLACO

Juan Mayorga



Fragmento

El Gordo y el Flaco fue estrenada el 29 de enero de 2000 en el Teatro Adolfo Marsillach de San Sebastián de los Reyes.

Reparto:

José Luis Torrijo EL GORDO

José Luis Mosquera EL FLACO

Dirección: Luis Blat

Escenografía y Vestuario: Ana Garay

Iluminación: Juan Gómez Cornejo

Producción: Pepe Viyuela-El Vodevil S. L.

Esta pieza puede ser interpretada por un gordo y un flaco o por dos hombres de peso semejante. Podría suceder que el llamado "Flaco" fuese más gordo que el llamado "Gordo".

(En una habitación de hotel. La cama es de matrimonio. El GORDO y el FLACO apenas se parecen a Hardy y a Laurel. Bueno, esa ropa en blanco y negro podría ser de Laurel y Hardy. Y, de vez en cuando, en un gesto, en un acento, estos tipos pueden recordar a Laurel y Hardy. Si es que todavía alguien guarda memoria de ellos.)

GORDO.— ¿Palabras o movimientos?

(El FLACO se encoge de hombros. El GORDO y el FLACO van a sus posiciones originales.)

GORDO.— *Dos en Manhattan. Antecedentes: El New York Times...*

(Le interrumpe el grito de Tarzán, que viene de la habitación de al lado.)

GORDO.— Alguien debería ir y decirle que no es el verdadero Tarzán. *(Golpea la pared de que viene el grito.)* ¡No eres Tarzán! *(Pausa.)* ¿En qué estábamos? Ah, sí: ¿Palabras o movimientos?

(El FLACO se encoge de hombros. El GORDO vuelve a su posi-

ción original.)

GORDO.— *Dos en Manhattan.* Antecedentes: El *New York Times* titula en primera página...

(Se interrumpe al descubrir una mancha en el suelo, junto a la puerta. Silencio.)

GORDO.— Yo no uso zapatillas de maratón.

FLACO.— ¿?

(El GORDO señala la mancha.)

GORDO.— ESA HUELLA NO ES MÍA.

(Eleva el pie hasta poner su calzado ante los ojos del FLACO. Éste compara la suela con la mancha.)

FLACO.— En efecto, no te pertenece. Pero no es una huella de maratón. Es una mancha común.

GORDO.— Conque una mancha común.

(El GORDO observa la mancha. La compara con la suela de cuanto calzado encuentra debajo de la cama. El FLACO le ayuda.)

El GORDO es tan ordenado como desordenado es el FLACO. Ambos tienen todo tipo de problemas con cualquier objeto. El FLACO siempre acaba rindiéndose al objeto; el GORDO fracasa una y otra vez, pero siempre vuelve a intentarlo.

No encuentran suela que corresponda a la mancha.)

GORDO.— Deberíamos numerarnos.

FLACO.— ¿Para qué?

GORDO.— Para distinguirnos.

FLACO.— Buena idea: numerarnos. ¡Uno!

GORDO.— ¡Dos!

FLACO.— ¡Tres!

GORDO.— Si eres el uno, no puedes ser el tres.

FLACO.— Entonces: ¡Tres!

(Precisamente entonces, alguien llama a la puerta. El GORDO y el FLACO, asustados, se caen de culo al unísono. El FLACO se protege como si fuesen a pegarle en la cabeza. El GORDO va a abrir; el FLACO le sigue. El GORDO se detiene bruscamente y el FLACO tropieza con él, haciéndose daño en la nariz. El GORDO mira al público como diciendo: "Pero qué paciencia tengo que tener". El GORDO abre.)

GORDO.— No hemos pedido ninguna toalla. Tenemos toallas de sobra. Tenemos toallas para parar un tren.

(Cierra de un portazo a alguien a quien el FLACO, pese a sus esfuerzos, no ha llegado a ver.)

GORDO.— Te has levantado con ganas de bronca, ¿eh? Hoy estás buscando bronca.

(El FLACO niega.)

GORDO.— Precisamente el día de nuestro aniversario. Se ve que te has levantado con ganas de discutir.

(El FLACO niega.)

GORDO.— Los días que te levantas así, me dan ganas de agarrar el petate. Los días que te levantas así, me recuerdas a aquel negro antipático. ¿Cómo se llamaba?

(El FLACO no sabe.)

GORDO.— ¿Cuándo fue?

(El FLACO no sabe.)

GORDO.— Ya recuerdo cuándo: el 15 de septiembre. Escurridizo como una lagartija, y metía bien los puños. ¿Gané a los puntos o por KO?

FLACO.— ¿Cómo quieres que lo sepa? Yo no estaba allí.

GORDO.— ¿Cómo que no?

FLACO.— ¿El 15 de septiembre?

GORDO.— ¿Cómo es que no estabas conmigo? ¿Con quién estabas?

FLACO.— No encontramos DURANTE la guerra. Septiembre es ANTES de la guerra.

(Silencio.)

GORDO.— Entonces, ¿no son tus manos las que me secan el sudor de la cara con una toalla, mientras el público grita “¡Mátalo!, ¡mátalo!”? ¿Puedes escucharlo? “¡Mátalo!, ¡mátalo!”.

(El FLACO intenta escuchar el clamor del público. Algo consigue oír.)

FLACO.— ¿Se refieren al negro?

GORDO.— Se refieren a mí. El público está con el otro. El público siempre está con el otro, en todos los combates.

(El GORDO se mueve sobre la cama como un púgil sobre el ring. El FLACO mantiene la oreja en el aire.)

FLACO.— Ahora lo oigo nítidamente: “¡Mátalo!, ¡mátalo!”. Pero no se refieren a ti.

GORDO.— ¿No?

FLACO.— Ningún árbitro te ha dejado nunca subir al ring. Siempre has tenido problemas con la báscula.

GORDO.— ¿Demasiado peso?

FLACO.— Cien gramos de más. Lástima, porque tu opercut no tiene rival.

(El GORDO contempla su propio puño. Lanza un opercut al aire, exclamando: “¡Opercut!”. Otro. Exclama “¡Opercut!” cada vez que golpea el aire. Se hincha de orgullo.)

GORDO.— En cambio, menuda birria es tu crochet.

(El FLACO, en pie sobre la cama, lanza un crochet al aire. Otro. Cada vez que golpea el aire, exclama tímidamente: "¡Crochet!".)

FLACO.— Igual me da. Nunca me dejan combatir.

GORDO.— Siempre te faltan cien gramos.

FLACO.— Siempre hemos tenido problemas con la báscula.

(Pausa.)

FLACO.— La gente le da mucha importancia a lo que pesas. Lo primero que hacen es ponerte en una báscula. "Dos novecientos": lo primero que mi padre supo de mí. Nada de "Tristón", o "Pusilánime", o "Metepatas". "Dos novecientos".

GORDO.— A mi viejo, igual. "Tres cien". Nada de "Optimista", "Emprendedor", "Desafortunado". "Tres cien". Desde el principio tuvimos problemas con la báscula.

FLACO.— Todos mis hermanos, tres kilitos, ni un gramo más ni un gramo menos.

GORDO.— Mis hermanos, igual: tres kilitos, lo clavaron.

FLACO.— Yo, en cambio... A los once meses, cuatro cien.

GORDO.— Yo nueve ochocientos a los cinco meses.

FLACO.— Seis seiscientos a los cuatro años.

GORDO.— Treinta y nueve cuatrocientos a los tres.

FLACO.— Trece a los quince.

GORDO.— Ochenta y dos a los catorce.

FLACO.— Treinta y cuatro a los dieciocho.

GORDO.— A los dieciocho, ciento cuarenta y seis.

FLACO.— En la playa, todo el mundo me miraba.

GORDO.— En la playa, la gente se sentaba a mi alrededor a mirarme.

FLACO.— Siempre hemos tenido problemas con la báscula.

(Pausa.)

GORDO.— ¿Cuánto crees que pesa el nuevo botones?

(El FLACO cae de culo.)

FLACO.— ¿El nuevo botones?

GORDO.— *(Al público.)* Éste se cree que me chupo el dedo. *(Al FLACO.)* ¿No te has fijado en él? Hace un momentito. No había nadie más. Éramos tres. El tercero era él, el nuevo botones. ¿Qué peso le echas?

(El FLACO no sabe. Se pone en pie, doliéndose del golpazo.)

FLACO.— Siempre hemos tenido problemas con la báscula.

GORDO.— Hasta que a alguien se le ocurrió la IDEA. La humanidad está en deuda con los ideólogos. Franklin, por ejemplo. *(El FLACO se distrae con cualquier cosa, lo que irrita al GORDO. Éste le obliga a prestar atención.)* Franklin ve la antena y la chispa y se le ocurre: “Vamos a juntarlas”. Igualito aquel ideólogo al que se le ocurrió la idea del Gordo y el Flaco. Ve a uno por allí, a otro por allá, y dice: la risa que debe de dar, ver juntos a estos dos tíos.

(De debajo de la cama saca un espejo. Está lleno de polvo. Para limpiarlo, el GORDO pide ayuda al FLACO, que tarda en reaccionar. El FLACO mancha de polvo al GORDO. Del modo más inverosímil, limpian el espejo. Se contemplan en él. Silencio.)

GORDO.— En seguida nos dimos cuenta de que era una gran idea. Todos se tronchaban nada más vernos. ¿No es graciosísimo? ¿No es para morirse de risa?

(Se troncha. El FLACO no se atreve a no reír.)

FLACO.— *(Osando apenas.)* Y sin embargo...

GORDO.— ¿Sin embargo?

(Al GORDO se le ha cortado la risa.)

FLACO.— Alguien podría pensar que podríamos renovar nuestra imagen.

GORDO.— ¿?

FLACO.— Alguien podría pensar que podríamos introducir algún cambio en nuestro vestuario.

GORDO.— ¿Qué tiene de malo nuestro vestuario?

FLACO.— Alguien podría pensar que podría ser anticuado.

GORDO.— Tonterías.

FLACO.— Alguien podría echar en falta un poquito de color.

GORDO.— Si nos viese cubiertos de colorines, nuestro público quemaría la pantalla.

FLACO.— Un detallito. Una manchita.

GORDO.— Empezamos por una manchita de color y acabamos vestidos como maricones.

FLACO.— Una pizca. En la corbata.

GORDO.— ¡No! *(Se ha enfadado muchísimo. Al público:)* Está visto que lo del espejito ha sido una ocurrencia desafortunada. Voy a encender la tele, a ver si mejora la situación. *(Quiere ir hacia la tele, pero el FLACO lo retiene ante el espejo.)*

FLACO.— Si aquel combate fue en septiembre... ¿Qué edad tenemos ahora?

GORDO.— No sé. No lo sé todo. No puedo saberlo todo.

FLACO.— ¿Te parece mal que hablemos de estas cosas?

GORDO.— Sin abusar. No olvides que somos materialistas.

FLACO.— ¿Crees que la gente puede entendernos? Me refiero al lenguaje. Las palabras.

GORDO.— Por supuesto que no pueden entendernos. Somos especialistas.

FLACO.— ¿Somos tan viejos?

GORDO.— Viejos o jóvenes, eso es relativo. Depende de con quién te compares.

(Rumia: “Cualquier día agarro el petate y no me vuelve a ver el pelo”. Se echa en la cama y enciende la tele. Lo que ve en pantalla le desagrada: una película de Chaplin.)

FLACO.— *(A su propia imagen, en el espejo.)* Sexo seguro. Monogamia. Funcionariado. ¿Es ésa tu forma de entender la vida?

(El GORDO le chista.)

GORDO.— *(Quedo, como si el público no debiera escucharlo.)*

¿Qué pasa? ¿Es que el próximo gag no va contigo?

FLACO.— *(Quedo.)* ¿Cuál es el próximo gag?

GORDO.— *(Quedo.)* Lo de Chaplin. El gag de Chaplin.

(El FLACO se echa en la exigua región de cama que el GORDO deja libre. Se hacen gestos como equilibristas que hubiesen de sincronizar sus movimientos. En la tele siguen pasando la película de Chaplin.)

GORDO.— Los muy hijosdeputa. Tampoco hoy han encontrado tiempo para el Gordo y el Flaco. Charlie Chaplin... Ese tío soso.

FLACO.— Tío plomo.

(El GORDO interrumpe la acción. Coloca al FLACO en otra postura.)

GORDO.— Charlie Chaplin... Ese tío soso.

FLACO.— Tío plomo.

GORDO.— Castaña.

FLACO.— Coñazo. Toda la vida repitiendo las mismas payasadas.

Toda la vida haciendo las mismas payasadas por culpa del cine.

GORDO.— No hables mal del cine.

FLACO.— ¿Se ha acabado ya el gag de Chaplin?

GORDO.— Gracias al cine estamos donde estamos.

(Del minibar saca palomitas de maíz. De debajo de la cama, un montón de cintas de vídeo. Duda entre dos vídeos: ¿Dos en Pekín? ¿Dos en Transilvania? Pone uno. Es una peli de Laurel y Hardy. El GORDO se descojona con la peli. Dobla la voz de Hardy.)

FLACO.— Gracias al cine estamos donde estamos. ¿Dónde estamos?

GORDO.— ¿No lo sabes? A la izquierda.

FLACO.— Sé que estamos a la izquierda. Pero a la izquierda ¿de qué?

GORDO.— Tú sabrás. Tú eres el que te asomas al pasillo.

FLACO.— *(Mirándose una mano y luego la otra.)* ¿Y si nos hemos equivocado de orientación?

GORDO.— Te asomas, ¿te crees que me chupo el dedo? Ahora, que el día menos pensado agarro el petate y no me vuelves a ver el pelo.

(Bosteza. La peli le está aburriendo.)

GORDO.— Si no me importa. Tú asómate, que no me importa. A ti te gusta asomarte. A él le gusta que te asomes.

(Se duerme.)

FLACO.— ¿A quién?

(Se da cuenta de que el GORDO se ha dormido. El FLACO mira la puerta. Sigilosamente, se mueve hacia ella. A un respingo del GORDO reacciona el FLACO volviendo a la cama de un salto. Falsa alarma: el GORDO ronca. El FLACO va a volver a intentarlo. De pronto, el GORDO despierta asustado, salta de la cama como si fuera un lugar peligroso y mira al FLACO con desconfianza. Está a un lado de la cama, como en una trinchera.)

GORDO.— He tenido una pesadilla.

FLACO.— ¿Sí?

GORDO.— He soñado contigo.

FLACO.— ¿?

GORDO.— Yo estaba FUERA. Quería entrar. Pero tú estabas en la puerta y me lo prohibías. Yo te preguntaba: “¿Y si te la chupo?”. Tú: “Te dejaré que lo hagas, para que no pienses que no lo has intentado todo. Pero, por favor, límpiarte los dientes primero”.

(Pausa.)

GORDO.— Bah, es sólo un sueño. El caso es que, al despertar, estoy DENTRO.

(Se echa como antes.)

FLACO.— Pues yo también he tenido una pesadilla.

GORDO.— ¿Tú solito?

FLACO.— He soñado contigo.

GORDO.— ¿?

FLACO.— Para follar, te habías cortado el miembro. Yo te decía:
“No era necesario tanto. Un condón habría bastado”.

(Pausa. El GORDO se mira entre las piernas, debajo de la sábana.)

GORDO.— Bah, es sólo un sueño.

(Vuelve a ver la peli. Se descojona. Dobla la voz de Hardy. Bosteza.)

GORDO.— Si no me importa. Tú asómate al pasillo, que no me importa. A ti te gusta asomarte. A él le gusta que te asomes.

FLACO.— ¿A quién?

GORDO.— ¿A cuántos has conocido ya? Al principio, todos parecen una mosquita muerta: “No quiero pasarme la vida subiendo y bajando maletas voy a meter las propinas en una hucha me voy a pagar un curso por correspondencia en seis meses me saco el título de recepcionista... perdóneme, ya sé que no se debe hablar con los clientes es mi primer día estoy un poco nervioso en alguna habitación deben de estar esperando esta toalla”. Todos son iguales, pero a ti cada uno de ellos te parece extraordinario. Anda, asómate. Si lo estás deseando.

(El FLACO hace un gesto de desgana.)

FLACO.— Lo que me gustaría es ver este lugar desde fuera.

(Silencio. Al GORDO le resulta insólito el deseo que el FLACO acaba de exponer. Apaga el vídeo.)

GORDO.— El hotel, ¿desde la acera de enfrente? ¿A eso te refieres?

(El FLACO da vueltas mirando el lugar.)

GORDO.— Tú verás qué haces. Acabarás por pararte, así que más vale que lo hagas ya. Acabarás por marearte. ¿Es ésa tu intención, marearte?

(El FLACO sigue dando vueltas, mirando el lugar. Se detiene.)

FLACO.— ¿Es esto un hogar?

GORDO.— En cierto sentido, sí.

FLACO.— ¿Somos una familia?

GORDO.— En cierto sentido.

FLACO.— ¿Somos un matrim...?

GORDO.— ¡¡¡No!!!

(Pausa.)

GORDO.— Somos... Una dualidad... No, una dualidad no, una dicotomía... Una bisección... Una pluralidad... Un grupo. Eso es: un grupo. Un grupo simpático... No, simpático no, un grupo... animado... jovial... alegre... Eso es: *somos un grupo alegre*.

FLACO.— Pero...

GORDO.— No hay pero que valga. Somos un grupo alegre el día de su aniversario y es hora de repasar. ¿Palabras o movimientos?

FLACO.— Precisamente... De eso quería hablarte... De nuestro aniversario.

GORDO.— ¿?

FLACO.— Me refiero al regalo.

GORDO.— ¿No estarás intentando decirme...? Tiene que ser una sorpresa.

FLACO.— Me refiero a que cuentas con él: cuentas con mi regalo. ¿Qué harías si faltase?

GORDO.— Qué tío más gracioso eres, ja, ja, ja. Tu regalo nunca va a faltarme. Lo sabes tan bien como yo.

(El FLACO va a hablar, pero la mirada del GORDO lo enmudece.)

GORDO.— ¿Palabras o movimientos?

(El FLACO se encoge de hombros.)

GORDO.— Tú te lo tomas a guasa, pero estar preparados es parte del trabajo de un actor. Estar preparados es lo más importante. El resto apenas tiene importancia. Repito la pregunta: ¿Palabras o movimientos?

(El FLACO se encoge de hombros. Cabreado, el GORDO va a su posición original. Indiferente, el FLACO va a la suya. Inmóviles, con los acentos de Laurel y Hardy, repasan el diálogo de una vieja película. El GORDO vigila que el FLACO diga bien su parte.)

GORDO.— *Dos en Manhattan.* Antecedentes: El *New York Times* titula en primera página: “Ola de robos en el distrito”. El comisario dice al sargento: *(Voz de comisario.)* “Si no hace usted ningún arresto, perderá su placa”. El sargento nos cita para proponernos un trato: *(Voz de sargento.)* “Esta noche, entráis a robar en la casa del comisario, yo os arresto, quedo bien con el comisario y os suelto”.

FLACO.— ¿Y no nos pasará nada?

GORDO.— Claro que no. El sargento lo arreglará todo y nunca olvidará lo que hemos hecho por él. Es bueno tener amigos en todas partes, sobre todo en la policía. Antes de entrar en la casa del comisario, vamos a numerarnos.

FLACO.— ¿Para qué?

GORDO.— Por si nos perdemos ahí dentro. Para distinguirnos.

FLACO.— Buena idea: numerarnos. ¡Uno!

GORDO.— ¡Dos!

FLACO.— ¡Tres!

GORDO.— Si eres el uno, no puedes ser el tres.

FLACO.— Entonces: ¡Tres!

GORDO.— Olvidemos las matemáticas. Escúchame bien. Para entrar en la casa del comisario, tenemos que saltar este muro. Yo te ayudaré a subir.