



DEL ENTREMESISTA-BUFÓN AL “HIJO DEL BOTICARIO”: PERFILES DEL DRAMATURGO DEL SIGLO DE ORO

Héctor Urzáiz Tortajada



A pesar de que en 1860 el benemérito Cayetano Alberto de la Barrera había dado a la imprenta un *Catálogo* en el que se esforzó por registrar a todos y cada uno de los autores que habían cultivado el teatro en España,¹ dieciséis años después llegó Romualdo Álvarez para sentenciar lo siguiente en su *Ensayo*, tras hacer una selección –correcta, pero escasa– de los autores de segunda fila del siglo XVII:

Terminamos aquí la reseña de los poetas del siglo XVII, que ni puede ser más larga en un libro de la índole del presente, ni quizá merezcan citarse muchos más nombres, entre los que forman el largo catálogo de aquellos que hundieron nuestro teatro en el abismo o no pudieron atajarle en su decadencia.²

Más recientemente todavía se podían leer juicios de valor extremadamente negativos acerca de esos otros dramaturgos del Siglo de Oro que no estaban a la altura, no digamos ya de Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón de la Barca, sino tan siquiera de los otros cinco o seis nombres célebres citados en todos los manuales e historias de la literatura (Cervantes, Moreto, Rojas Zorrilla, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón, Pérez de Montalbán y pocos más). Ante el problema de antologar el teatro español del

¹ Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.

² Romualdo Álvarez Espino, *Ensayo histórico-crítico del Teatro Español*, Cádiz, La Mercantil, 1876, p. 240.

siglo XVII manifestaba Díez Borque, en un tono no menos despectivo que el de Álvarez Espino, las siguientes premisas:

La fórmula dramática lopesca era perfectamente imitable y repetible como técnica de oficio, sin añadir nada y sin mejorar nada, y fueron muchos los *dramaturgos de medio pelo* que con uniformidad, fidelidad extrema y sin arriesgar nada, o casi nada, en aras de la originalidad engrosaron en cantidad, ya que no en calidad, el número de comedias escritas “al modo de Lope”, como una reproducción mecánica y en serie de lo que en su momento tuvo vida de creación y fuerza de originalidad. [...] Estamos ante una pura mecanicidad de escritores que calcan una plantilla y, como de plantilla se trata, no hay inconveniente en que varios escritores se unan para escribir una comedia. Desde un punto de vista literario no tiene mucho interés este saber hacer comedias aplicando invariablemente un esquema y, por ello, no me robarán mucho espacio aquí estos *autores segundones*.³

Y eso que los segundones a los que salva de la quema son “nada menos” que autores como Pérez de Montalbán, Hurtado de Mendoza, Belmonte Bermúdez o Godínez, que habitualmente llenan no pocas páginas en los estudios sobre el teatro del Siglo de Oro. Desde luego, si bajamos un poco más el nivel de exigencia artística, podemos encontrar centenares de escritores teatrales menos renombrados aun que éstos. Más allá del grado de coincidencia o discrepancia con estos críticos –cuyas afirmaciones, tan parecidas, están separadas exactamente por un siglo–, es obvio que la historiografía literaria del siglo XVII no puede permitirse el lujo de establecer un listón de calidad tan elevado y sí está obligada a fijarse en esa reata de dramaturgos de medio pelo, aunque sólo sea para ponerle nombre y apellidos a los culpables de la decadencia teatral española. Así lo apunta el propio Díez Borque, matizando sus opiniones sobre los autores menores desde la óptica de la sociología literaria:

Pero desde un punto de vista cultural entrando en los terrenos de la sociología del teatro, resulta apasionante comprobar esta uniformidad del producto cultural que anuncia, a distancia, la industrialización de la cultura y la producción literaria según unos modelos repetibles has-

³ José María Díez Borque, *Antología de la literatura española III. Teatro de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Guadiana, 1975, p. 467. Las cursivas son mías.

ta la saciedad.⁴

Éste es justamente el punto de vista desde el que quiero abordar aquí la producción teatral del siglo XVII. Más cercano, además, al espíritu ecuménico de La Barrera que al muy catastrofista de Romualdo Álvarez, en mi caso estoy convencido de que es necesario citar, no ya *muchos más nombres*, sino diría –con Saramago– que todos los nombres. No se trata de que lo merezcan: es que así se requiere desde un punto de vista estrictamente científico.

Decidí, por ello, poner al día el ya muy veterano repertorio de La Barrera y confeccionar un nuevo catálogo de dramaturgos del Siglo de Oro que mostrase qué hay más allá de los nombres más ilustres y de aquellos otros citados como sus epígonos, discípulos o imitadores.⁵ Con las debidas disculpas por comenzar citándome, me gustaría adelantar algunos datos –creo que bien elocuentes– que arroja mi *Catálogo*. Por ejemplo, el número de autores incluidos, que suman un total de 1.107. Y es de suponer que esa cifra irá aumentando con el paso del tiempo y el transcurrir de las cada vez más abundantes investigaciones sobre el teatro clásico, como yo mismo he tenido ocasión de comprobar.

Me detendré brevemente en los detalles del incremento a que me refiero, no porque tenga mayor interés el caso que expondré, sino porque me permitirá de paso entrar en materia: en los cuatro meses escasos transcurridos desde la entrega del original de mi *Catálogo* hasta su publicación he de añadir dos nuevos nombres al censo de 1.105 autores que había registrado en primera instancia. Mis dos últimas “adquisiciones” son, en realidad, muy poco relevantes desde el punto de vista de la historia de la literatura: se trata de Sor María de San Alberto y Sor Cecilia del Nacimiento, dos monjas carmelitas que vivieron en la primera mitad del siglo XVII en un convento vallisoletano.⁶ Cultivaban estas religiosas

⁴ Díez Borque, *ibídem*.

⁵ Héctor Urzáiz Tortajada, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002. Algunos párrafos del presente artículo proceden de la Introducción a este libro.

⁶ Véase Blanca Alonso-Cortés, *Dos monjas vallisoletanas poetisas*, Valladolid, Imprenta Castellana, 1944; y María del Carmen Alarcón, “Tras las huellas de Sor Marcela: Sor Francisca de Santa Teresa y el teatro conventual femenino del siglo XVII”, en *Autoras y actrices*

la poesía entre las paredes de sus respectivas celdas y, de tanto en tanto, el teatro, en forma de autos de Navidad representados en el propio convento. Según señala Fernando Doménech, además de ser un género de larga tradición medieval y renacentista, y que se mantiene prácticamente sin cambios, “aparece también en la obra de las carmelitas un género dramático nuevo, específico del teatro conventual, que recibe diversos nombres, *festejo, fiesta, fiestecilla, o coloquio espiritual*”.⁷ Quiere esto decir que hasta en la obra del pseudo-dramaturgo más insignificante pueden encontrarse elementos de cierto interés que den noticia o sean indicio de otras manifestaciones literarias de mayor envergadura:

Los textos de ambas corresponden al primer tercio del siglo XVII. A partir de esta fecha encontramos testimonios dispersos, pero que muestran una permanencia en el tiempo y una diversidad en el espacio que parecen corroborar la impresión de varios investigadores de que son restos de una actividad cotidiana y mucho más difundida de lo que se supone.⁸

Aduciré, para ilustrar este asunto, otro ejemplo que me servirá además para subsanar un pequeño olvido de mi *Catálogo*. Decía, en la ficha del valenciano Ceferino Clavero de Falces, que fue éste un dramaturgo de gran éxito en los corrales de Madrid y Valencia, pero del que hoy apenas sabemos nada, pues la mayoría de sus obras se han perdido. Me lamentaba también de que aunque Restori localizó una comedia suya (*De la noche a la mañana*), ya a finales del siglo pasado, este dato ha pasado inadvertido en los catálogos posteriores. Pues bien, recientemente ha aparecido en Italia una edición de esa comedia,⁹ que nos permite acercarnos a un dramaturgo casi desconocido. Hoy su nombre no nos dice – lógicamente– gran cosa, pero ¿cuántos Ceferinos Clavero pueden encontrarse? ¿Cuántos autores que en el siglo XVII alcanzaron

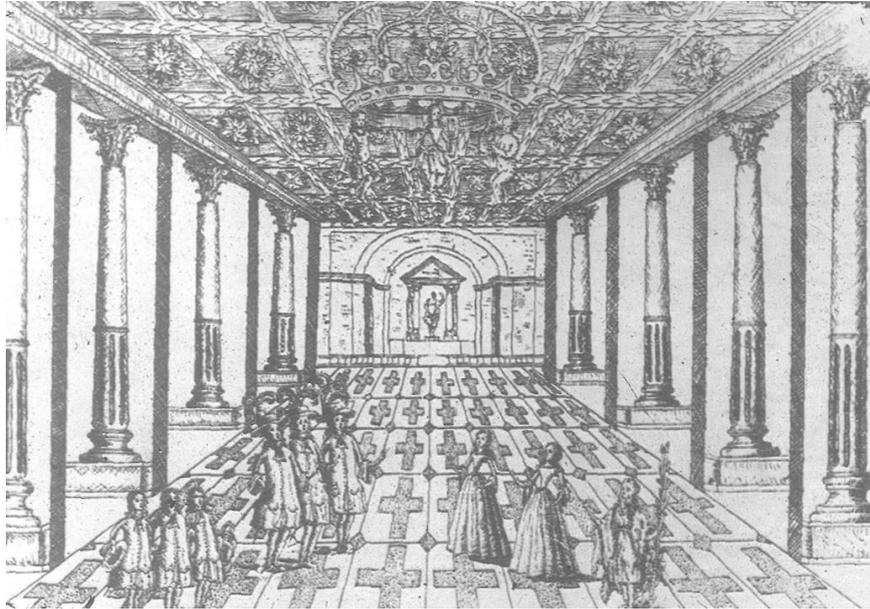
en *la historia del teatro español*, ed. Luciano García Lorenzo, Murcia, Universidad de Murcia, 2000, pp. 255-266.

⁷ Fernando Doménech, “El teatro escrito por mujeres”, en *Historia del teatro español (I. De la Edad Media a los Siglos de Oro)*, dirigida por Javier Huerta Calvo para la Editorial Gredos, en prensa.

⁸ F. Doménech, *ibídem*.

⁹ Olga Perotti, ed. Ceferino Clavero de Falces, *De la noche a la mañana*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, 2001.

cierto renombre han caído en el olvido más absoluto, merecido o no, pero injustificable desde un punto de vista científico? Las pocas biobibliografías modernas sobre teatro del Siglo de Oro incluyen siempre a los mismos veinte o (en el mejor de los casos) treinta dramaturgos; pero la historia de la época más importante del teatro español se escribió a base del esfuerzo (más o menos baldío, más o menos atinado) de muchas más personas, que deben tener también su sitio, si no en la Historia con mayúsculas, sí en la intrahistoria.



Escenografía para *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón.

El teatro español del Siglo de Oro fue un fenómeno artístico y sociológico casi sin parangón. Ya desde finales del siglo XVI, con Lope de Vega preparando el camino hacia la Comedia Nueva, el teatro se empezó a configurar como la gran manifestación cultural del Barroco hispano, hasta llegar a convertirse en casi sinónimo de fiesta. La mayoría de las celebraciones festivas del siglo XVII están articuladas en torno al teatro, o bien lo incluyen lateralmente (las fiestas sacramentales, cortesanas, burlescas), y gran parte del calendario festivo de la época está marcado, de hecho, por las representaciones teatrales: el

Carnaval, el Corpus Christi, la noche de San Juan, etcétera. El teatro está en los corrales de comedias, en los palacios, en los conventos y monasterios, en colegios y universidades, y, cómo no, en la calle, con las celebraciones sacramentales. Todo el mundo parece encontrar en el teatro su diversión favorita; desde el punto de vista de la sociología literaria, pocas veces se puede encontrar mayor unanimidad, como subraya Amancio Labandeira:

Desde el siglo XVI y sobre todo desde el XVII, el teatro se convierte en España en la forma más extendida de diversión popular. No había lugar por pequeño que fuese, que no incluyera la representación de alguna comedia en el programa de fiestas patronales, o con motivo de cualquier celebración extraordinaria; hasta el punto de que el pueblo consideraba el teatro como algo suyo, y por eso, se creía con derecho a opinar y a participar como un elemento activo en su representación.¹⁰

En efecto, tan activo era ese abstracto Pueblo que se animaba en ocasiones a picar en dramaturgo. Por ello, al fijar los criterios para censar a los autores de mi *Catálogo* –cronología, lugar de nacimiento, etc.– opté por prescindir del criterio de relevancia y quise recoger a todos y cada uno de los hombres y mujeres del siglo XVII que cultivaron en algún momento cualquier género dramático, por escasa o poco brillante que fuese su producción. Así, consideré autor teatral a cualquier persona que hubiera aportado algo a la historia de la dramaturgia del siglo XVII, fuera a través de una obra impresa o manuscrita, representada o no, hecha para los teatros comerciales o para una función privada, incluso en los casos en que simplemente hay constancia documental de esa actividad creativa, aunque no haya quedado de una obra más que una referencia a su título o sus circunstancias de composición o representación.

La mencionada nómina de 1.107 autores deja bien claro que en el Siglo de Oro escribía teatro mucha más gente de la que imaginamos. Pero ¿quiénes eran? Por la extraordinaria importancia sociológica adquirida por el teatro en el siglo XVII fueron innumera-

¹⁰ Amancio Labandeira Fernández, "Prólogo" a Jerónimo Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, pp. xi-xii.

bles las personas de distinta condición social que quisieron probarse en esta peculiar disciplina literario-artística. Indudablemente, a muchas de ellas no se les puede considerar dramaturgos, término que parece connotar una actividad más profesional. Podemos tener por tal incluso a un escritor no profesional que escribiera teatro con alguna frecuencia, pero no así a un platero – pongamos por caso– que un buen día emborronó algunas cuartillas con un breve diálogo para que lo representaran sus familiares y amigos el día de Navidad.

Habría que establecer, desde luego, una distinción previa entre los dramaturgos profesionales (es decir, los que vivían en exclusiva del teatro), los escritores eventuales y los *amateurs* más vocacionales. Dentro de este grupo, el paisaje ofrece variadísimas y curiosas especies, en las que vamos a espigar. La anterior mención de un platero no es tan casual: coinciden varios orfebres de esta época, tanto en la Península como en América, en cultivar los géneros dramáticos. Por ejemplo, el empresario teatral Antonio Morales, que se había dedicado a la orfebrería gran parte de su vida, acabó estrenando en el virreinato de Lima (centro de importante actividad teatral en las colonias) una comedia suya en el corral de Santo Domingo, reconstruido por él mismo y su compañía de veinte actores. Otro platero, llamado Cristóbal Palomeque, estrenó también allí, en 1622, una comedia histórica titulada *Varios sucesos de Lima*. Hasta 6 comedias escribió Manuel Pedreira, autor de origen portugués instalado en España, quien además de platero, ejerció también los oficios de delineante y espadachín.

De dramaturgos ocasionales ejercieron también personajes tan curiosos como el bailarín Blas de Aranda (autor de unos bailes teatrales representados durante el Corpus de Sevilla en 1614); el indio rebautizado como Agustín de la Fuente (que escribió un auto sacramental titulado *Comedia de los reyes*); el abogado mallorquín Jaime Pujol (autor de un *Entremés d'es tres Juans*, representado en la iglesia de Porreras); el alcalde limeño Sancho Ribera (“el Rey de Artieda peruano” a los ojos de la crítica especializada, que fue elogiosamente mencionado por el propio Miguel de Cervantes y que escribió una pieza dramática sobre sus aventuras en tierras chilenas para celebrar el Corpus Christi); el estudiante Antonio Rabanal Argüelles (que el 6 de septiembre de 1686, se diri-

gió al Consistorio de Oviedo para exponer que él y otros “cursantes en la Universidad” de esta ciudad tenían escrita una comedia titulada *Vida y martirios de Santa Eulalia de Mérida*, y que pretendían representarla en las fiestas locales dedicadas a esa santa); el cirujano madrileño Andrés Tamayo (médico de la Armada Real y autor de un par de comedias de curioso título, *A la hambre no hay pan malo* y *Así me lo quiero*); el bachiller Villalobos (quien, quejoso de que en las fiestas del Corpus se hicieran “letras viejas que en otras partes se han representado”, se comprometió a escribir “tres fiestas, el día de Corpus, su octava y la de San Hipólito”); Jerónimo de la Fuente (boticario de cámara de Felipe III, cuya tarea dramática le granjeó los elogios de Lope de Vega y Pérez de Montalbán); el valenciano Bernardo Bonanat (maestro de Gramática y autor de dos comedias representadas en la Universidad de Valencia a comienzos de siglo); el también valenciano Pedro Juan de Rejaule y Toledo (ilustre jurista que hubo de ocultarse tras el seudónimo de Ricardo del Turia para preservar sus ocupaciones como juez criminalista); el converso malagueño Luis Enríquez de Fonseca (que llegó a ser catedrático de Medicina en la Universidad de Nápoles, y a quien le fue retirada una comedia a punto de estrenarse en Cádiz por la compañía de Pedro de la Rosa –conocidísimo empresario teatral de la época–, siendo procesado después por la Inquisición); o el doctor Jerónimo Vaca (citado también por Cervantes como “ingenio teatral castellano”, y que acabó como sacerdote de Ciempozuelos, donde estrenó un auto sacramental titulado *El niño perdido*).

Precisamente en la Iglesia encontramos una nutridísima cantera de ingenios teatrales, tanto hombres como mujeres, y de casi todas las compañías y jerarquías. Pero la Iglesia, como institución, actuaba más bien como freno del teatro que otra cosa, a través de las férreas censuras a que sometían cada obra para permitir que fuera representada o impresa. El citado converso procesado por la Inquisición no era un caso aislado; veamos el de Antonio Enríquez Gómez, uno de los escritores de segunda fila más importantes del siglo XVII aunque poco conocido hoy.

Hijo de judíos conversos portugueses, Enríquez Gómez hizo carrera militar y recibió los hábitos de una orden lusa; en los años 30 estaba ya en Madrid, perfectamente integrado en los círculos li-

terarios y teatrales. Pero poco después se inició contra él una persecución religiosa que le hizo abandonar España y cambiar de nombre; se refugió en la corte del rey francés Luis XIII y vivió allí unos años cómodos, publicando varios libros; pero al marcharse en 1656 a Amsterdam, centro de peregrinación de judíos, la Inquisición consiguió hacerle un auto de fe, quemándolo en efigie y metiéndole en la cárcel, donde murió en 1663. Gran parte de sus comedias impresas lo fueron bajo el falso nombre que utilizó desde bastante pronto, Fernando Zárate.

Otro de los dramaturgos de segunda línea que sufrió problemas parecidos fue Felipe Godínez, también hijo de conversos portugueses. Tuvo que ocultar su segundo apellido, Denís, que denotaba judaísmo, pero eso no le libró de una condena de la Inquisición en 1624, por hereje y judaizante. Posteriormente se le hizo un auto de fe, se le confiscaron sus bienes y se le desterró.

Persecuciones aparte, era frecuente tener problemas de índole menor con la Inquisición; en 1660, el dramaturgo Luis Sandoval dirigió un memorial al Santo Oficio quejándose por la prohibición de estrenar su comedia *Lo que es ser predestinado*, que planteaba el asunto del libre albedrío; un primer calificador la censuró por llevar a escena “pactos, nigromancia, aparentes visiones, medio para ejecutar el sacrílego asalto del convento”. Ciertas instancias superiores consideraron que bastaba con cambiarle el título y unos cuantos versos; pero esta benevolencia no fue unánime en el seno del tribunal inquisitorial y, tras un intercambio de alegaciones y ratificaciones con el autor, se le devolvió el original con la prohibición definitiva de que la representara, aunque no de que la leyera “a personas de talento y letras, y no a otras personas”.

Una comedia de santos escrita entre 6 dramaturgos tuvo también ciertos problemas; citando del avisador oficial Barrionuevo, en nota del 30 de octubre de 1655, se sabe que “una comedia de San Gaetano, de todos los mejores ingenios de la corte, con grandes tramoyas y aparatos, estando para hacerse la recogió la Inquisición [...] La reina se muere por verla”, señala el cronista madrileño, así como que ya el 3 de noviembre, “a instancias de la reina se ha comenzado a hacer [...] habiéndola primero escudriñado muy bien la Inquisición, que se ha abreviado por darle gusto [...] fue tanta la gente que acudió a verla al corral del Príncipe que

al salir se ahogó un hombre entre los pies de los demás”.¹¹ No siempre conseguía la Inquisición sus propósitos censors. En 1643 se representaba “en el sevillano corral de la Montería otra comedia de santos, *Vida y muerte de San Cristóbal*, de Juan de Benavides; la Inquisición, juzgando herética la comedia, intentó suspender una de las funciones, provocando con ello las iras del público asistente, que acabó destrozando el teatro”.¹²

Lo cierto es que durante todo el siglo XVII fueron continuas en el seno de la Iglesia las controversias sobre la licitud del teatro, diversión muy mal vista por un gran número de religiosos. Pero no sólo las obras de teatro y sus autores sufrían los ataques del clero más recalcitrante: también sus ejecutantes, el gremio actoral, llevaba lo suyo. Su vida, supuestamente desenvuelta y promiscua, convertía a los actores en gente deshonesta a los ojos de la Iglesia, quien les tenía privados de los sacramentos.

Es precisamente en el gremio actoral donde encontramos otro importante semillero de vocaciones dramatúrgicas, desde los directores de compañía hasta los actores especializados en papeles de gracioso, que acabaron por escribirse sus propios entremeses, pasando por los copistas y hasta los memorillas. Entre los actores pueden destacarse desde bien temprano nombres como los de Lope de Rueda –“el eslabón principal dentro de la cadena de formación del teatro breve”–,¹³ su contemporáneo Martín de Santander o, sobre todo, Agustín de Rojas, quien sentó las bases modernas del subgénero de la loa en su libro *El viaje entretenido*, donde incluyó cuarenta de estas piezas cortas; si hemos de hacer caso al interesado –algo dado a la fabulación de aventuras inverosímiles–, Rojas fue paje y soldado antes de iniciarse en la profesión histriónica y, al abandonar las tablas, se metió a escribano del rey y notario público de la Audiencia episcopal de Zamora, dejando “aquella gran Babilonia del mundo” del teatro.

En una época posterior cabría señalar también a Francisco de Castro, Simón Aguado, Alonso de Olmedo (miembros todos ellos de auténticas dinastías de actores de la época) o, sobre todo, An-

¹¹ Jerónimo de Barrionuevo, *Avisos del Madrid de los Austrias*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Castalia, 1996, p. 192.

¹² Narciso Díaz de Escovar, *Siluetas escénicas del pasado*, Barcelona, 1914, pp. 249-253.

¹³ Javier Huerta Calvo, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto, 2001, p. 33.

tonio Escamilla, autor de varios entremeses representados en Palacio; Escamilla escribió incluso una serie de versos de *Cada uno para sí*, sobre el propio manuscrito autógrafo de Calderón revisado por él, para alargar el papel de gracioso que había de interpretar en esa comedia.¹⁴

Entre los directores o empresarios teatrales podrían citarse los nombres de Roque de Figueroa, Bernardo de la Vega (autor de una mojiganga y un entremés representados en Sevilla, en 1673) y, sobre todo, el célebre Andrés Claramonte, que disputa la autoría de algunas comedias nada menos que a Lope de Vega (*La estrella de Sevilla*) o Tirso de Molina (*El burlador de Sevilla o El condenado por desconfiado*). Claramonte fue actor en varias compañías hasta formar la suya, que en 1615 fue una de las doce autorizadas por el rey a representar en Castilla; desde algunos años antes, compaginaba sus tareas empresariales con la elaboración de comedias y autos sacramentales, aunque nunca llegó a alcanzar el reconocimiento de sus contemporáneos, que le acusaban de plagiarlo y le afeaban su pobre estilo; bien es verdad que tenía un acentuado sentido del espectáculo para montar obras de gran riqueza plástica y escenográfica, de las que agradaban al público.

¹⁴ Véase José María Ruano de la Haza, ed. Pedro Calderón de la Barca, *Cada uno para sí*, Kassel, Reichenberger, 1982.



Tirso de Molina.

Siguiendo por esta galería de oficios, veamos aquellos vinculados a Palacio y la familia real. Podría empezarse este apartado en lo más alto del escalafón, si gozase de mayor aceptación entre los especialistas la teoría según la cual el propio Felipe IV, verdadero entusiasta del teatro, llegó a hacer sus pinitos en la comedia, asesorado por sus dramaturgos de cámara, como Luis Vélez de Guevara. Precisamente el famoso autor de *El Diablo Cojuelo* compaginaba sus quehaceres literarios con el oficio de ujier de Palacio, que heredaría uno de sus hijos, el también dramaturgo Juan Vélez de Guevara, y que desempeñaría asimismo Vicente Suárez de Deza, escritor especializado en entremeses. Otros dramaturgos vinculados a la Corte fueron Gil López de Armesto (ayuda de furrier de las Reales Caballerizas), Jerónimo de Cáncer (quien, a pesar de

su condición de noble, acabó sirviendo como contador en casa del Conde de Luna), Bernardo de Quirós (alguacil de Corte) o León Merchante, “ejemplo de entremesista-bufón”,¹⁵ que fue un ingenio notablemente jocoso a pesar de ser capellán de Palacio y Comisario del Santo Oficio. Algo parecido ocurrió en los casos de otros varios sacerdotes que mostraron luego, por escrito, un gran talento para la comicidad teatral: censores de oficio fueron Juan de la Hoz y Mota, Francisco Lanini y el severísimo Juan Navarro de Espinosa; los mismos Lope y Calderón ejercieron en algún momento esas labores censoras.

Otros religiosos vinculados al teatro fueron Juan Bautista Diamante, Francisco Navarrete, el entremesista Quiñones de Benavente, el capellán José Valdivielso –censor también de libros para el Consejo de Castilla– o Francisco de Avellaneda, canónigo de la catedral de Osma y también censor teatral; esta condición no le impidió al chocarrero Avellaneda el cultivo de los géneros teatrales más festivos, mostrándose a menudo como un poeta de agudo sentido del humor y con un cierto gusto por la procacidad, el chiste picante y la escatología. Avellaneda protagonizó una vez una anécdota bastante reveladora sobre el funcionamiento del proceso teatral en la época. Fue el encargado de escribir la comedia *El templo de Palas* y todas las piezas cómicas correspondientes; esta fiesta teatral se concibió para Palacio, pero está documentada su representación “al pueblo en el patio”; debía haber sido escrita por Calderón, pero éste cayó enfermo y fue Avellaneda el encargado de suplir al maestro, quien no pudo siquiera echarle un vistazo de aprobación al manuscrito antes de ser representado. Calderón se lo agradeció poco después cuando, ya restablecido, hizo un interesante prólogo para la edición de la comedia de Avellaneda.

El gusto de la época por el teatro tuvo como consecuencia, aparte del florecimiento de los dramaturgos aficionados, una notable profesionalización de los dramaturgos de oficio y una diversificación de las formas de producción del texto literario; probablemente más que nunca hasta entonces, la literatura se pone al servicio de la pura demanda comercial. El público consumía teatro

¹⁵ Javier Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1995, p. 140.

a gran velocidad y pedía cada vez más, tanto en lo referente a la cantidad de obras estrenadas, como a sus características temáticas y escenográficas.

Esta avidez y el deseo de novedades tuvieron consecuencias muy curiosas a todos los niveles. En lo referente a la creación literaria, la extraordinaria demanda por parte del público obligaba a los autores a un esfuerzo adicional, del que nació un fenómeno difícilmente concebible hoy en día: las comedias escritas en colaboración. Aunque existían diferentes modalidades, lo normal era que se juntasen tres dramaturgos y se repartiesen cada uno de los tres actos de rigor. Resulta difícil imaginarse hoy en día a tres dramaturgos prestigiosos –pónganse los nombres a capricho– escribiendo juntos una obra de teatro, pero entonces casi todos los dramaturgos lo hicieron con frecuencia para economizar esfuerzos. Bien es cierto que a Lope no se le conocen muchas obras colaboradas, fenómeno que se propagó más bien a partir de 1630: sin embargo, y a tenor del extraordinario volumen de obras escritas por Lope (“mil quinientas fábulas” según él mismo, 1.800 comedias y 400 autos según su amigo Pérez de Montalbán), se supone que debió de contar con la ayuda de colaboradores dramáticos. Uno de los pocos casos conocidos de colaboración teatral de Lope es la que mantuvo en 1631 (tan sólo cuatro años antes de morir) con el mencionado Pérez de Montalbán para escribir la comedia *Los Terceros de San Francisco*, cosa que hicieron en un par de días, según ellos mismos manifestaron.

Pero si en Lope son raras estas colaboraciones, había en la época dramaturgos tan absolutamente especializados en escribir en equipo que apenas se les conocen obras individuales. Es el caso de Francisco Lanini, que escribió hasta bien entrado el siglo XVIII; todo lo que compuso solo fueron refundiciones de obras de otros autores (como el *Antonio Roca*, de Lope) y entremeses, género en el que su ingenio se mostró más original; el resto fueron comedias colaboradas con autores de segunda o tercera fila como Nicolás Villarroel, Juan Bautista Diamante o Jacinto Hurtado de Mendoza. En la *Santa Rosa del Perú* colaboró con Moreto, que murió sin dejarla terminada; la comedia *Vida, muerte y colocación de San Isidro* la escribió Lanini junto con otros cinco dramaturgos (Gil Enríquez, Villegas, Diamante, Matos Fragoso y Avellaneda) y

La luna africana hasta con ocho (los Vélez de Guevara, Moreto, Belmonte, Martínez de Meneses, Sigler de Huerta, Cáncer, Rose-te y Alonso Alfaro).

El propio Calderón frecuentó las colaboraciones dramáticas: con Vélez de Guevara y Cáncer en *Enfermar con el remedio*; con este último y Zabaleta en *La Margarita preciosa*; con el mismo Zabaleta y Rojas Zorrilla en *La más hidalga hermosura*; o con Montalbán y Mira de Amescua en *El Polifemo y Circe*. Los resultados de estas obras de encargo, escritas seguramente con bastante premura, no debían de ser demasiado satisfactorios, hasta el punto de que Calderón, por ejemplo, en unas listas de sus obras auténticas que hubo de preparar en los últimos años de su vida, no incluyó ninguna de las colaboradas; es decir que, de alguna manera, si no las repudiaba, desde luego no las consideraba suyas.¹⁶ Hay, sin embargo, alguna excepción: en 1636 se estrenó (no en un corral, sino ya ante los reyes en Palacio) *El jardín de Falerina*, escrita junto con Rojas Zorrilla y Antonio Coello; años más tarde, Calderón retomó título y argumento de esta comedia para hacer una nueva versión, ésta en solitario y muy distinta, que sí incluyó entre las suyas.

Otra comedia colaborada de Calderón es *El mejor amigo, el muerto*, escrita con Belmonte y, otra vez, Rojas Zorrilla en la década de los 30. Se trata de una refundición de una obra escrita años antes por Lope, *Don Juan de Castro*, otra de las prácticas literarias típicas de la época. Los dramaturgos se quedaban a veces sin ideas, sin historias para nuevas producciones que satisficieran la desatada voracidad del público, problema al que hacían frente poniendo en práctica lo que hoy llamaríamos claramente plagio: se cogía una obra de éxito de otro autor –a veces no demasiado anterior– y se rehacía a la manera del nuevo artífice, manteniendo sin disimulo el mismo argumento, personajes e incluso, en algunas ocasiones, título. El concepto de intertextualidad, tan de actualidad últimamente, imperaba en el siglo XVII oculto en modalidades diferentes: reelaboración, refrito, pastiche,

¹⁶ Germán Vega García-Luengos explica el curioso caso de *El prodigio de Alemania* en “Calderón y la política internacional: las comedias sobre el héroe y traidor Wallenstein”, *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, ed. José Alcalá Zamora y Ernest Belenguier, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, vol. II, pp. 793-827.

collage, etc. Manifestaciones diversas, en definitiva, del clásico precepto de la *imitatio*, fundamental para entender el teatro del Siglo de Oro.

Hay que partir de la base de que los conceptos de originalidad artística, derechos de autor o propiedad intelectual apenas eran tenidos en cuenta en esa época, y todos los dramaturgos (desde los más modestos hasta el propio Calderón) carecían de reparos para aprovechar argumentos, títulos, escenas y hasta versos de obras ajenas, y utilizarlos en beneficio propio. Esta apropiación se manifestaba en diversos grados, abarcando desde el autor que se inspiraba en una trama de Montalbán para darle un nuevo enfoque, hasta el plagiarlo más desvergonzado, que vendía como suyo un calco de alguna vieja obra de Lope, pasando por el piadoso que volvía “a lo divino” la comedia más sensual, el chocarrero que parodiaba en una comedia burlesca las creaciones más afamadas de Guillén de Castro, o el astuto que sacaba partido a una exitosa pieza de Calderón escribiendo su continuación “no autorizada” (ya entonces existían las “secuelas”).

Como consecuencia de estas prácticas de intertextualidad, el porcentaje de obras teatrales del Siglo de Oro de autoría dudosa o desconocida es elevadísimo. Un ejemplo bien elocuente de estos problemas es la comedia de Lope *Los mártires de Madrid*, de la cual existe una versión posterior atribuida a Moreto solo, o a Moreto en colaboración con Cáncer y Villaviciosa. Esta versión se titula doblemente *Dejar un reino por otro, y mártires de Madrid*, pero el mismo texto se publicó con el título de *Los tres soles de Madrid* a nombre de Cristóbal de Monroy. Esta versión fue refundida, a su vez, en otro texto cuyos testimonios manuscritos se titulan *Mártires de Madrid* y los impresos *No hay reino como el de Dios*, y en todos ellos se atribuye esta vez a Moreto, Cáncer y Matos Frago. La tradición textual de estas obras se compone, por otra parte, de numerosas copias, muchas anónimas: manuscritos, sueltas, colecciones, etc. Se trata de un ejemplo extremo, y no en todas las obras hay esta complejidad de testimonios. Pero cada uno de los problemas que aparecen aquí (hasta cuatro títulos, seis autores, reelaboración, homonimia, anonimia, etc.) sí se presentan en muchísimas de las obras que integran el corpus teatral del Siglo de Oro. Los responsables principales eran los avispados impreso-

res y libreros que se dedicaban a mercadear con obras de escritores de segunda o tercera fila haciéndolas pasar por creaciones de las grandes figuras; así, muchas comedias que difícilmente se venderían a nombre de sus autores reales, se falsificaban para darlas como de Lope o Calderón (quienes tuvieron que denunciar en varias ocasiones largas listas de títulos apócrifos que se les atribuían).

Todo esto pone bien a las claras que el teatro era, desde luego, una creación literaria y una manifestación cultural, pero sobre todo un producto de consumo social y mercantil, en el que había mucho dinero por medio. Los dramaturgos profesionales no escribían obras literarias, en la mayor parte de los casos, para ser leídas, sino representadas, y por eso variaban su producción teatral atendiendo a la rentabilidad. El ejemplo que mejor representa esta circunstancia es, sin duda, Calderón: desde que fue nombrado director del teatro de Corte, en 1635, Calderón empezó a disminuir su producción para los teatros comerciales, dedicándose a las comedias mitológicas palaciegas, bastante mejor pagadas; pero el año clave es el de 1651, cuando se ordenó sacerdote: a partir de entonces escribió exclusivamente obras de encargo, es decir, autos sacramentales para el ayuntamiento de Madrid y comedias para las fiestas de los reyes.

La vinculación absoluta de Calderón con el teatro palaciego y sacramental supuso algunos cambios en la morfología de su dramaturgia y de sus técnicas escénicas. En cuanto a las comedias, el selecto público de los salones del Retiro, la Zarzuela o el Alcázar mostraba preferencia por un teatro peculiar: aunque se seguían representando comedias a la vieja usanza, las obras que se hacían *ad hoc* para ser presentadas ante los reyes y su corte solían ser de argumentos mitológicos o caballerescos, y estaban muy basadas en elementos no textuales: la música y la escenografía. En cuanto a los autos sacramentales, eran encargados por los ayuntamientos cada año para el Corpus Christi; se representaban primero ante las autoridades y luego en la calle, en plazas donde pudieran ser alineados los carros con sus tramoyas. Aunque no era lo más frecuente, en algunas ocasiones los autos llegaban finalmente a los corrales de comedias, aunque se adaptaban al nuevo espacio dramático. Para llegar a ese momento, los autos sacramentales tenían

que haber sido amortizados suficientemente; el ayuntamiento de Madrid pagaba una jugosa suma a Calderón por escribir las obras, pero se quedaba con los derechos de representación por muchos años, y el escritor perdía también el derecho de vender su obra a un editor, porque si el auto se imprimía, es decir, se divulgaba, les impedía revenderlo a otros pueblos y ciudades. De ahí que muy pocos de los casi ochenta autos de Calderón se publicaran en vida del autor: la mayor parte no se imprimieron hasta casi veinte años después de muerto.

Los ingresos de un dramaturgo procedían fundamentalmente de la venta de sus comedias a las compañías teatrales, no a los impresores: en 1616, Francisco de Ávila compró al empresario teatral Juan Fernández doce comedias de Lope ya muy vistas, y que podían ser impresas; el lote le costó 50 reales al impresor, mientras que el dueño de la compañía pagó a Lope 500 por cada una de ellas. A esta considerable diferencia –mayor incluso en muchos otros casos– parecen aludir los siguientes comentarios del gracioso de la comedia calderoniana *Nadie fíe su secreto*, donde se compara a las doncellas con las comedias, aludiendo a los volúmenes de doce obras en que se vendían:

Aquí la doncella vive: / ni la oigas ni la veas, / señor, hasta que se haga, / que son como las comedias. / Sin saber si es mala o buena, / ochocientos reales cuesta / la primera vez, mas luego / dan por un real ochocientas. / Déjala imprimir primero, / que comedias y doncellas, / como estén dadas al molde, / las hallarás por docenas.

Como se puede ver, el teatro era un fenómeno literario pero, sobre todo, comercial: un divertimento de masas en el que estaba interesada –económicamente hablando– mucha gente. Cuando Calderón empezó a recibir notables cantidades de la Casa Real por sus comedias mitológicas y de la Villa de Madrid por los autos, se olvidó de los teatros comerciales y jamás volvió a estrenar en un corral. Pero ese éxito profesional conllevaba un gran aumento de trabajo; desde que empezó a escribir para la Villa de Madrid, Calderón se encargaba de dos autos cada año, y lo estuvo haciendo desde la década de los 30 hasta el mismo año de su muerte (1681), en que uno de los dos que estaba escribiendo hubo de ser rematado por el dramaturgo que le tomó el relevo, Antonio de

Zamora. A pesar de su gran talento, a Calderón se le iban acabando las ideas y acabó repitiéndose, no de forma involuntaria, sino plenamente consciente; es decir, autoplagiándose. Insisto, al hablar de autoplagio, en que el concepto de originalidad del siglo XVII dista mucho del actual, y cosas que hoy nos pueden sorprender, en aquella época eran muy frecuentes.

Quisiera terminar enfatizando la diversidad de perfiles sociológicos que encontramos entre la nómina de dramaturgos del Siglo de Oro. Dejando a un lado a los escritores profesionales, queda claro que la musa teatral acudía a la llamada de personas de toda condición.

Habré de repasar en otra ocasión los dramaturgos que se pueden encontrar entre la nobleza y en la clase política y funcionarial de la época (cuyas obras están marcadas por circunstancias especiales que requieren mayor detenimiento), pero evocaré ahora al curioso y poco conocido Fernando de Valenzuela, un hidalgo pobre según algunos biógrafos, aunque parece que fue en realidad marqués de San Bartolomé de los Pinares y caballero de Santiago. Tras la crisis política de don Juan José de Austria, Valenzuela fue despojado de sus títulos y desterrado a Manila; aunque consiguió el indulto al morir don Juan, fue detenido por intrigas en Méjico (donde murió, por cierto, al caer de un caballo). Por sus manejos políticos se conocía a Valenzuela como “el Duende de Palacio”.

En el otro extremo del abanico podríamos situar a otro Luis Sandoval (el antes mencionado llevaba por segundo apellido Zapata, éste Mallas), escribano y mercader natural de Zamora. Sandoval escribió un entremés de *El alcalde casado*, que se representó en 1671, así como una descripción en prosa y verso de las fiestas celebradas con motivo del traslado de las reliquias de San Cucufate, “ampulosa, pero que no carece de ingenio”.¹⁷

Y entre medias, para concluir, uno que tuvo humilde cuna, pero que consiguió llegar alto: el licenciado Jerónimo Villaizán, abogado de los Reales Consejos, que alcanzó un enorme prestigio profesional y una gran fama como dramaturgo. Hacia 1631 obtuvo una especie de privanza literaria con Felipe IV, tan aficionado a

¹⁷ Cesáreo Fernández Duro, *Colección bibliográfico-biográfica de noticias referentes a la provincia de Zamora*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1891.

las obras teatrales de Villaizán que, al parecer, hizo construir un pasadizo desde la plaza del Ángel al aposento real del teatro de la Cruz para asistir de incógnito a las representaciones de sus obras (el mismo sistema que, según Díaz de Escovar, utilizaba para sus visitas secretas a la “Calderona”).¹⁸ Sin embargo, sus colegas recelaban en cierta forma del rápido éxito conseguido por este dramaturgo con obras como *Más valiera callarlo que decirlo* o *A gran daño, gran remedio*; Pérez de Montalbán ironizó sobre la aceptación de sus primeras tres comedias, representadas “con el mayor aplauso que jamás se ha visto”;¹⁹ Quevedo le atacó con dureza en la *Perinola*; y Hurtado de Mendoza le dedicó una letrilla satírica sobre la fama exagerada que estaba consiguiendo, que hacía que todas las comedias nuevas que iban apareciendo se le atribuyeran a Villaizán. Por eso, sus enemigos empezaron a motejarle haciendo alusión despectiva a sus orígenes familiares: para ellos, el brillante letrado y escritor no era más que... “el hijo del boticario”.

¹⁸ Narciso Díaz de Escovar, *Siluetas escénicas del pasado*, Barcelona, 1914, pp. 243-247.

¹⁹ En la dedicatoria de *Sufrir más por querer más*, dice el librero Escuer que “se representó a su Majestad con tantos aplausos de su aceptación que, honrando a su autor, le mandó no la representara por entonces en otra parte”. En la copia manuscrita de esta comedia (BNM, Ms. 3.773) se anota: “A don Jerónimo de Villaizán cuando escribió una comedia que no pareció bien; después se hizo la de *Un castigo dos venganzas*, que fue suya, de que nació la competencia con Juan Pérez de Montalbán, y para averiguar la verdad hizo Villaizán la comedia de *Sufrir más por querer más*, y Montalbán la de *La más constante mujer*, que no fue tan buena y quedó vencida”.



**EL TEATRO NORTEAMERICANO EN LA ESCENA
MADRILEÑA DE LOS AÑOS TREINTA.
PUESTA EN ESCENA Y RECEPCIÓN CRÍTICA
DE *LA CALLE*, DE ELMER L. RICE**

María del Carmen Gil Fombellida



La presentación, el 14 de noviembre de 1930, del drama estadounidense *La calle* (*Street scene*, 1929 ed.) supuso la incorporación a la cartelera madrileña de un texto que, en ese mismo instante, y con motivo de su estreno en Inglaterra, estaba siendo valorado por la crítica europea como uno de los acontecimientos teatrales más importantes del año; y cuya contemporaneidad, la carga política de sus diálogos, las técnicas escenográficas e interpretativas empleadas en su puesta en escena y una estética casi cinematográfica respondían perfectamente a los fines e intereses artísticos de un director como Cipriano de Rivas Cherif, figura clave en la renovación de la escena comercial de preguerra.²⁰

Contratado por la actriz catalana Margarita Xirgu como asesor literario y director artístico, este inquieto y moderno director de es-

²⁰ Sobre Cipriano de Rivas Cherif véanse: AA. VV., *Cipriano de Rivas Cherif: Retrato de una utopía*, Cuadernos *El Público*, 42, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1989. Luciana Gentilli, *Teatro e avanguardia nella Spagna del primo novecento: Cipriano de Rivas Cherif*, Roma, Bulzoni, 1993. Manuel Aznar Soler, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Sant Cugat del Vallés, Barcelona, Cop d'Idees, 1992. Juan Aguilera, *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretación contemporánea de Valle-Inclán*, Sant Cugat del Vallés, Barcelona, Cop d'Idees, 1997. Juan Aguilera y Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, ADE, 1999. Pueden consultarse además mis artículos: "Federico García Lorca y Cipriano de Rivas Cherif: Una experiencia renovadora en el teatro profesional (1920-1935)", *Dicenda*, 17, Madrid, Universidad Complutense, 1999, pp. 63-88 y "Federico García Lorca y Cipriano de Rivas Cherif: Una experiencia renovadora en el teatro profesional (II.-1935-1936)", *Letras de Deusto*, 88, Bilbao, Universidad de Deusto, 2000, pp. 9-38.

cena apostó por una asociación equilibrada entre el arte y el negocio, con una visión más arriesgada y rupturista que la demostrada por la mayoría de las empresas teatrales de ese tiempo, que antepusieron el éxito comercial a la calidad artística y literaria de sus montajes. Un propósito que recogió sus más sobresalientes frutos entre 1930 y 1935, en pleno período republicano y teniendo como escenario el Coliseo municipal madrileño. Con este objetivo alternativo e innovador, Cipriano de Rivas Cherif diseñó una cartelera en la que los estrenos de autores contemporáneos, de difícil acceso a la escena comercial, el teatro clásico y el teatro universal de vanguardia se combinaban hábilmente con obras que aseguraban los ingresos de taquilla y el mantenimiento de la compañía. De este modo, durante los seis años de gestión al frente del teatro Español, Rivas Cherif dirigió textos como *Divinas palabras* (1933, estr.), *Yerma* (1934, estr.), *La zapatera prodigiosa* (1930, estr.), *La sirena varada* (1934, estr.), *Fermín Galán* (1931, estr.)...; defendió la contemporaneidad de los clásicos, con espectaculares montajes en el teatro romano de Mérida y con novedosísimas puestas en escena de Calderón y Lope de Vega, y dio a conocer la dramaturgia europea con obras de Lenormand, Bernard Shaw, Goethe y Georg Kaiser, entre otros.

Asociado a este proyecto, y en un espacio con las características del teatro Español de Madrid, el estreno de *La calle* fue recibido como uno de los más audaces ejemplos de la corriente renovadora reivindicada, desde las columnas de la prensa periódica, por un amplio sector de la crítica, que, como Rivas Cherif, veía en el teatro de autores como Crommelinck, Chiarelli, Evreinov o Pirandello, la alternativa a la mediocridad de los éxitos comerciales que ofrecían las grandes salas teatrales del momento.²¹

En el caso concreto de la dramaturgia norteamericana y anglosajona, los nombres de Eugene O'Neill, Priestley, Tennessee Williams, y, sobre todo, y ya durante los años cincuenta, de Arthur Miller, representaron para los cronistas, autores dramáticos y profesionales del teatro, una alternativa innovadora que abarcaba aspectos no sólo artísticos o literarios, sino también sociales e ideo-

²¹ Sobre la actitud de la crítica ante el teatro extranjero representado en la escena de preguerra véase: M.^a Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, *La escena madrileña entre 1926 y 1931*, Madrid, Fundamentos, 1997, pp. 275-320.

lógicos.²²



La calle, de Elmer L. Rice en el Teatro Español. Foto: Alonso.

Del constante interés de Rivas Cherif por estos autores ha quedado constancia en montajes como *Antes del desayuno* (*Before breakfast*, 1916 escrit.), estrenada con el Teatro Escuela de Arte en 1934; *En la zona prohibida* (*In the zone*, 1917 escrit.) y *Rumbo a Cardiff* (*Bound east for Cardiff*, 1914 escrit.), estrenadas ambas en el Penal del Dueso en 1944, las tres de Eugene O'Neill, o *Esquina peligrosa* (*Dangerous corner*, 1932 estr.), de J. B. Priestley, llevada a escena por Rivas Cherif durante su exilio mexicano.

Con *La calle*, Rivas Cherif introdujo en la escena madrileña de los años treinta a uno de los dramaturgos pioneros del realismo social norteamericano que, una década más tarde, desarrollarían autores como Miller, en Estados Unidos, y Antonio Buero Vallejo o Alfonso Sastre, durante la posguerra, en el Estado español. Este montaje aportó, igualmente, numerosas novedades escénicas, entre las que destacaron el tema y el ambiente en el que se desarro-

²² Para conocer la reacción de la crítica madrileña ante el teatro de Eugene O'Neill y Arthur Miller véanse: M.^a Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, "Eugene O'Neill in Madrid (1918-1936)", *The Eugene O'Neill Review*, 17, 1991, pp. 157-164 y mi trabajo: "El estreno de *Las brujas de Salem* en el teatro Español de Madrid (1956-1957)", *Revista de Literatura*, LXIV, 127, Enero-Junio, 2002. En prensa.

llaba la trama, el compromiso ideológico de su autor, la crítica social, constante en sus dramas, y la caracterización de los personajes, principalmente de su protagonista femenina, un arquetipo común en el teatro de Rice, antecedente del *common man* de la moderna tragedia norteamericana:

My characters were not epic heroes or demigods, nor did they inhabit a palace. Yet this was not Skid Row. They represented a fair cross section of what might be called the lower middle class. Of various national origins, religious faiths, political opinions and degrees of education, they included shopkeepers, clerks, artisans, students, a school-teacher, a taxi driver, a musician, janitors, policemen. Like people of any social level, their lives comprised birth, death, love in its many aspects, economic problems, ideological conflicts, selfishness, self-sacrifice, kindness, malice, fears, hopes, aspirations...²³

Otras innovaciones relevantes de este montaje fueron la utilización en la encorsetada escena burguesa del lenguaje fresco y espontáneo de la calle, la concepción del texto y su puesta en escena como una obra coral, los avances tecnológicos de la representación, entre los que cabe destacar los efectos sonoros y luminosos, la escenografía, la influencia del moderno cinematógrafo, y, por último, la dirección de actores, especialmente complicada dado su amplísimo reparto.

El drama o “sainete trágico”, como lo calificó Rivas Cherif, se había estrenado dos años antes en The Playhouse de Nueva York, exactamente el 10 de enero de 1929, dirigida por el propio

²³ “Mis personajes no eran héroes épicos o semidioses, ni vivían en un palacio. Aún así, no era Skid Row. Ellos simbolizaban una buena parte de lo que podía denominarse la clase media más baja. Con orígenes, creencias religiosas, opiniones políticas y grados de educación distintos, entre ellos se incluían tenderos, oficinistas, artesanos, estudiantes, un maestro, un taxista, un músico, conserjes, policías. Como personas de cualquier otro nivel social, sus vidas se componían de nacimientos, muerte, amor en sus muchas facetas, problemas económicos, conflictos ideológicos, egoísmo, sacrificio personal, generosidad, rencor, temores, esperanzas, ambiciones...” Declaraciones de Elmer L. Rice reproducidas en: Frank Durham, *Elmer Rice*, New York, Twayne, 1970, p. 60. En *La muerte de un viajante* (*Death of a salesman*, 1949 ed.), de A. Miller, o en *Un tranvía llamado deseo* (*A street car named desire*, 1947 ed.), de T. Williams, se encuentran los mejores retratos de estos nuevos héroes trágicos del siglo XX. Sobre Elmer L. Rice véase también: R. Hogan, *The independence of E. Rice*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1965. De las teorías teatrales de Rice tenemos constancia además a través de textos del propio autor como *El teatro vivo*, Buenos Aires, Losada, 1962 o “El teatro americano y el espíritu humano”, en AA. VV., *Textos sobre teatro norteamericano*, León, Universidad de León, 1994, pp. 65-81.

Elmer L. Rice. La obra obtuvo el premio Pulitzer, consagrando definitivamente a un autor que, con anteriores trabajos, como *La máquina de sumar* (*The adding machine*, 1923 ed.), se había integrado en el grupo de los representantes del expresionismo norteamericano. Tras este primer éxito, las contribuciones de Rice al nuevo teatro americano fueron notables. Dramaturgo, director y productor, Rice se enfrentó a un público conservador, a la censura velada y al mercantilismo de Broadway, sirviéndose del teatro como un instrumento de revolución artística e ideológica.

En el momento de su presentación en el Español, la curiosidad por conocer el nuevo drama de Rice había traspasado fronteras afectando a la escena internacional. La expectación de la crítica madrileña hacia un texto que se estaba representando también en esos instantes en el teatro Globo de Londres era grande. El público y la prensa aceptaron con agrado una propuesta dramática en la que no eran los personajes individuales sino la calle, con sus ruidos, su movimiento incesante y sus gentes, la verdadera protagonista de un texto que encerraba una elevada dosis de crítica social.²⁴

Un acto criminal, cometido por un hombre que asesina a su esposa, es la excusa del autor, que sitúa la acción en una calle de los suburbios neoyorquinos, para retratar, en un tono que oscila entre el patetismo y la comedia, a una parte de la sociedad americana; describiendo así la degradación de la vida, las costumbres y las relaciones de una casa de vecinos, humilde y cosmopolita, en la que conviven rusos, italianos, irlandeses y judíos, entre el interés personal, la solidaridad y la curiosidad morbosa. El posicionamiento político del autor y su carácter inconformista le llevan a exponer y a criticar duramente temas tan molestos para las clases acomodadas estadounidenses como el fascismo, la xenofobia, el racismo, la injusticia social, la explotación del débil, la insolidaridad, el autoritarismo, el fanatismo religioso... Una postura moral y un compromiso político que no pasaron desapercibidos ni para la

²⁴ Acerca de la gran ciudad como protagonista en el teatro y el cine de los años veinte y treinta véase: C. Brian Morris, "La ciudad babilónica en el cine y el teatro", en AA. VV., *Teatro, Sociedad y Política en la España del siglo XX*, M.^a Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty Coords. y Eds., Madrid, Fundación Federico García Lorca, 1996, pp. 49-67.

sociedad ni para los críticos de su tiempo.²⁵

Es significativo que las crónicas, tras el estreno en Madrid, evitaran, como veremos, las alusiones ideológicas y centrasen sus observaciones en otros factores dramáticos y escénicos, con largos e inhabituales comentarios sobre la puesta en escena. Un hecho que se explica no sólo por las notorias novedades escenográficas e interpretativas del montaje, sino, sobre todo, por el delicado contexto social del momento y los importantes cambios políticos que se estaban gestando, con la inminente caída de la monarquía y la proclamación de la Segunda República.²⁶

La pieza, dividida en tres actos, fue traducida para la versión escenificada en el Español por Juan Chabás²⁷. La escenografía de Salvador Bartolozzi, quien dispuso también la iluminación escénica, era una réplica exacta del decorado diseñado por Jo Mielziner para el estreno de Nueva York. La interpretación corrió a cargo de medio centenar de actores²⁸, hábilmente dirigidos por Rivas Cherif, quien, en una entrevista compartida con Margarita Xirgu, aportaba días después del estreno, en la revista *Nuevo*

²⁵ Véanse al respecto: M. Y. Himmelstein, *Drama was a weapon: The left wing theatre in New York (1929-1941)*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1963 y G. Rabkin, *Drama and Commitment: Politics in the American theatre of the Thirties*, Bloomington, Indiana University Press, 1973.

²⁶ M.^a Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, *La escena...*, *Op. Cit.*, p. 286.

²⁷ Elmer L. Rice, *La calle*, Juan Chabás Trad., Colección *La Farsa*, 168, Madrid, Rivadeneira, 1930.

²⁸ Esta puesta en escena contó con el siguiente reparto por orden de intervención: Alberto Contreras (Abraham Kaplan), María Roca (Greta Fiorentino), Pascuala Mesa (Emma Jones), Julia Pachelo (Olga Olsen), Luz Muñoz (Willie Maurant), Eloísa Vigo (Anna Maurant), Juan de Ibarra (Daniel Buchanan), Alfonso Muñoz (Frank Maurant), Fernando Venegas (Jorge Jones), Luis Alcaide (Esteban Sankey), Carmen Reyes (Inés Cushing), Mario Barraycoa (Carlos Olsen), Josefina Santaularia (Shirley Kaplan), Alejandro Maximino (Felipe Fiorentino), Carlota Alonso (Alicia Simpson), Joaquina Bofill (Laura Hildebrand), Roberto Fernández (Carlitos Hildebrand), Matilde Fernández (María Hildebrand), José Bruquera (Samuel Kaplan), Margarita Xirgu (Rosa Maurant), Miguel Ortín (Harry Easter), Pilar Muñoz (Mae Jones), Fernando Porredón (Dick MacGaun), José Cañizares (Vicente Jones), Mimí Muñoz (Sra. Wilson), Miguel Pastor Mata (Oficial Harry Murphy), Jaime Aznar (Un lechero), Gregorio Díaz Valero (Un cartero), Manolo Medina (Un vendedor de hielo), Carmen Sanchís y Alicia Fresno (Dos colegialas), Alicia Fresno (Una estudiante de música), Manolo Medina (James Henry), Antonio Soto (Fred Cullen), José García Alonso (Un hombre mal vestido), Gustavo Bertot (Un practicante), Santiago Carbonell (Uno de la ambulancia), José García Alonso (Un mozo de cuerda), Porfirita S. Cucart y Mimí Muñoz (Dos institutrices), Gregorio Díaz Valero y Emilio Baquero (Dos que buscan piso), Pantaleón del Agua (Señor Cahlahan), Fernández Pérez (Un hombre), Antonio Soto (Hombre transeúnte), Amparito Reyes (Mujer transeúnte), Eusebio Luengo (Trabajador 1.º), Fernando Criado (Trabajador 2.º), Mariana Méndez (Una mujer). En ÍDEM, pp. 3-4.

Mundo, algunos pormenores de esta representación²⁹. La importante inversión económica que había supuesto un montaje de estas características, tanto en medios tecnológicos como humanos, fue uno de los aspectos resaltados por la actriz catalana, así como la especial disposición de su director artístico por llevar la obra de Rice a los escenarios madrileños, un interés que, en palabras del propio Rivas Cherif, había surgido ese mismo verano de 1930, desde que la viera por primera vez, interpretada en catalán, en una de sus giras como director de la Compañía Clásica de Arte Moderno.³⁰

Con respecto a la puesta en escena del drama, en la misma página, el director madrileño daba cuenta de las notables dificultades que habían tenido que vencer para montar con dignidad un texto de las características de *La calle*. En primer lugar, resaltaba la inexistente armonía entre la magnificencia de la sala del Español y la vetustez de su escenario, con un trazado mal acondicionado e inapropiado que respondía, en su opinión, a las anticuadas normas del siglo XIX. En segundo lugar, describía los problemas de iluminación del coliseo municipal, sin una luz central, cuya falta hacía imprescindibles las candilejas para evitar zonas oscuras, y que fueron subsanados, en parte, con unos reflectores adquiridos en Alemania. Gracias a esto, y a pesar de contar con unos medios tan precarios, el juego luminotécnico de Bartolozzi logró dar, según los críticos, un ambiente perfecto a la obra, ateniéndose a las sugerencias del autor en cada uno de los actos:

Al levantarse el telón la casa está iluminada por un arco voltaico colocado fuera de escena y a la derecha. Las ventanas de las habitaciones del portero tienen luz, así como las del entresuelo derecha y dos ventanas del extremo izquierda del primero. A la izquierda, en la ex-

²⁹ Fernando de la Milla, "Una representación de *La calle* vista desde dentro... Margarita Xirgu y Rivas Cherif logran una magnífica presentación escénica", *Nuevo Mundo* (5-XII-1930, p. 14).

³⁰ La primera experiencia para Rivas Cherif como director de su propia compañía tuvo lugar en la temporada 1929-1930, con la formación de la Compañía Clásica de Arte Moderno, compartiendo la empresa con la actriz Isabel Barrón. En los meses que duró esta breve incursión en el teatro profesional, Rivas Cherif llevó a escena obras como *La moza del cántaro*, de Lope de Vega, *Pitusa (Blanchette)*, 1921 2.^a ed.), de Brieux, y estrenos como *Sombras de sueño* (1930, ed.), de Unamuno y *La casa de naipes* (1958, ed.), de Eduardo Ugarte y José López Rubio.

cavación, hay un misterioso farol encarnado. (Acto I)

Alba del día siguiente. Todo está todavía oscuro y relativamente tranquilo [...] Un momento después de levantarse el telón [...] se va haciendo de día y aumentan los rumores. Se apagan las luces de la calle [...] Un trabajador joven, cargado con un capazo [...] apaga la luz misteriosa de las obras de excavación, abre la puerta y entra [...] Ya es casi de día [...] Olga Olsen sube las escaleras. Va hacia el rellano, apaga la luz del vestíbulo y quita el cerrojo de la puerta. (Acto II)

Las precarias condiciones de la tramoya, inapropiada para los cambios de decorados, fue otra carencia denunciada por el director, recordando, por este motivo, la idea frustrada de Jacinto Benavente de instalar, durante su gestión como director del teatro Español, ascensores destinados al montaje rápido de escenas, ya que las limitaciones de espacio hacían imposible la construcción de un escenario giratorio. En el caso de *La calle*, las inconveniencias de la tramoya se paliaron con un decorado único, tal y como exige la obra, y un sistema de andamios que permitía, como veremos seguidamente, sin contratiempos y respetando el ritmo de la acción, la evolución de los actores en escena.

Para la reproducción de los sonidos, también según el relato de Rivas Cherif, la compañía instaló un equipo electrónico que resultó una absoluta novedad en el sistema de efectos especiales de las salas comerciales y con el que se reprodujeron con sorprendente verosimilitud los ruidos de la ciudad de Nueva York que, siguiendo las indicaciones de Rice, debían acompañar con mayor o menor intensidad todos los momentos del drama:

Durante toda la obra se oye un rumor constante. Los ruidos de la ciudad crecen, se pierden, se acentúan, cesan. Rumor lejano de trenes aéreos, sirenas y cláxones de automóviles. Silbidos de vapores del río, matraca de carros y repique constante e indeterminado de metales. Los vapores, las ambulancias, los instrumentos musicales, una radio, ladrido de perros, voces que gritan, que ríen, que riñen. Los rumores se atenúan, pero no cesan nunca. (Acto I)

El sofisticado artilugio, acompañado de un amplificador gra-

duable, se complementaba con otros aparatos secundarios: bocinas, tubos sonoros y una gran sirena de madera, que funcionaba por presión de oxígeno. Un actor de la compañía realizó las funciones del actual especialista de sonido.

En estas declaraciones a *Nuevo Mundo* tanto Rivas Cherif como la primera actriz dejaron además constancia de la relevancia del trabajo colectivo en la realización de un proyecto de este tipo. Ambos eran muy conscientes de esta circunstancia, sobre todo en lo referente a la labor actoral y a la interpretación.

La labor de conjunto restó, lógicamente, protagonismo a Margarita Xirgu, un hecho excepcional en un sistema de compañías que favorecía siempre el lucimiento del primer actor; sin embargo, la actriz, que, como Rivas Cherif, concebía el espectáculo teatral como una obra de arte total, se entregó entusiasmada al proyecto. Por otro lado, el movimiento escénico de una obra coral de estas características y el ritmo impuesto por la acción en algunos momentos del drama, sobre todo en las escenas con grupos, supuso un nuevo reto para la dirección. La figura del segundo apunte o regidor adquirió, por esta razón, una esencial trascendencia, ya que a la actuación de los cómicos en escena se sumó el movimiento de los numerosos intérpretes entre bambalinas, con sus constantes entradas y salidas. La función de Fernando Antón, encargado de disponer a tiempo las apariciones de personajes y figurantes y de articular todas las maniobras que tenían lugar en la tramoya y entre los bastidores, fue imprescindible. Veamos, como ejemplo de lo que pudo ser en la práctica este incesante ir y venir de actores y grupos, algunas acotaciones del tercer acto que describen la huida de Frank Maurant tras asesinar a su esposa y al amante de ésta:

Cuando Samuel se marcha se empieza a formar un grupo que va creciendo por momentos. Olsen sale del subterráneo seguido por el chico de la tienda. Los dos obreros salen también de la excavación. Dos o tres obreros salen también por la derecha [...] Se reúnen otros a la multitud: un vagabundo, el portero de una casa vecina, seis o siete mujeres [...] Mientras se apiña la multitud, Fred, el auxiliar del alguacil sale por la ventana de la que han roto los cristales [...] La multitud murmura con excitación y se va a la escalinata cuando la puerta se abre y sale Maurant [...] Se detiene un momento en la puerta [...] Al

hacer la multitud un movimiento de conjunto hacia Maurant, él saca un revólver [...] La multitud se hace atrás [...] se hace hacia la izquierda, dejándole paso. Dando la izquierda a la balastrada, baja rápidamente las escaleras, apuntando a la multitud [...] Mientras pasa todo, se levanta la otra persiana de la casa de los Maurant. La señorita Cushing, que aparece, abre la ventana y asoma la cabeza [...] Nadie le hace caso porque todos vigilan a Maurant. Cuando éste baja la escalera del sótano, la multitud se adelanta hasta la barandilla y mira asomándose [...]

También las fotografías de esta representación, en las que se muestran algunas de las mencionadas escenas multitudinarias, nos dan una idea de la dificultad que pudo suponer mover un número tan grande de actores en un escenario como el del Español. Sin embargo, las imágenes reflejan al mismo tiempo un estudiado equilibrio en la disposición de los cómicos en escena. Para conseguir esta armonía, Rivas Cherif y Margarita Xirgu compartieron las tareas de dirección y pusieron en práctica un innovador método de interpretación norteamericano en el cual, para marcar la relevancia del efecto plástico y visual sobre el escenario, se ensayaban primero los movimientos, los gestos y después el diálogo. Fue igualmente determinante el hecho de que tanto la calle como la fachada de la casa de vecinos, figuradas en el decorado de Bartolozzi, funcionaran como un potencial espacio escénico; desde las escaleras del portal donde se sentaban los actores en determinadas escenas, hasta cada una de las ventanas del edificio. Este acierto escenográfico, que hacía practicable cada rincón del escenario, no pasó desapercibido para la prensa madrileña, que, como ya se ha indicado, reseñó el acontecimiento teatral basándose principalmente en las novedades relativas a la puesta en escena de la obra³¹. Así lo señaló el crítico J. G. Olmedilla, quien destacó el aprovechamiento del espacio y la visión de conjunto lograda

³¹ Críticas a *La calle*: Crispín, "En el Español. *La calle*", *Tararí* (15-XII-1930, p. 5); L. C., "En el Español. *La calle*", *ABC* (15-XI-1930, pp. 43-44); L. C., "El nuevo realismo", *ABC* (20-XI-1930, p. 10); A. L., "*La calle*, drama en tres actos de Elmer L. Rice, traducida por Juan Chabás", *La Libertad* (15-XI-1930, p. 6); P. M., "Español.-*La calle*, drama en tres actos, de Elmer L. Rice, versión castellana de Juan Chabás", *El Liberal* (15-XI-1930, p. 3); L. O., "Español. *La calle*", *El Debate* (15-XI-1930, p. 4); Juan G. Olmedilla, "Margarita Xirgu presenta con admirable propiedad un sainete norteamericano en el Español", *Heraldo de Madrid* (17-XI-1930, p. 13); Felipe Sassone, "Las dos obras de nuestro año teatral: Lejos del alma y... dentro del alma", *ABC* (27-XII-1930, n.º extraordinario).

con ese tipo de presentación escénica. Aplaudió, en ese sentido, principalmente el primer acto “admirable cuadro de exposición y desfile de pintorescos tipos neoyorquinos”:

Lo importante, a mi juicio, es el tono, la calidad con que están tratados los variados temas que forman el mosaico viviente de esa casa de vecindad vista por fuera. Y lo que de verdad me conmueve es la impresión de conjunto, el hervor de humanidad que trasciende de ese conjunto bien logrado: cada ventana de esa modesta casa neoyorquina nos presenta un mundo, un universo diferente.

También en el citado reportaje de *Nuevo Mundo* se publicaron algunas fotografías en las que se desvelaban los trucos escenográficos que el espectador no podía adivinar desde sus butacas: el entramado del decorado visto por dentro, con sus escaleras, plataformas y andamios, en los que se desenvolvían los actores y a través de los cuales podían acceder a distintos puntos del escenario. Alguna de las imágenes publicadas es un buen testimonio del ingenio con el que la dirección solucionó los desplazamientos de los cómicos, sobre todo en aquellos instantes en los que una incorrecta evolución en escena podía interrumpir el ritmo exigido por la acción. Así, en una de las fotografías se aprecia el momento, arriba citado, en el que el personaje de Frank Maurant (Alfonso Muñoz) acababa de cometer su doble asesinato. El ritmo de la acción pedía, entonces, que el actor saliese del lugar del crimen, abandonase el edificio y apareciese ante el público en cuestión de segundos. Unas escaleras interiores, por las que Muñoz debía descender a la carrera, facilitaban el rápido acceso a escena.

En otra instantánea de este espectáculo “visto desde dentro” se puede ver a Greta y Felipe Fiorentino (María Roca y Alejandro Maximino), en uno de los ensayos de la obra, subiendo “por centésima vez” los escalones que conducían al apartamento de los Fiorentino en el drama. Una tercera fotografía retrata a Margarita Xirgu, siguiendo atenta el desarrollo de la función desde la escalera del electricista, mientras esperaba con otros actores su salida a escena.

En estas y otras escenas publicadas se advierten todos los elementos tratados por la crítica en sus reseñas, desde la eficaz y

excelente escenografía de Bartolozzi, cuyo cuidadoso trabajo se trasluce en los más pequeños detalles de la decoración y el vestuario, hasta el estudiado movimiento de grupos, hábilmente adaptado por la dirección a las dimensiones del escenario.

La meticulosidad de la puesta en escena quedó reflejada en todos los aspectos de la representación, especialmente en el decorado, fiel reconstrucción de un edificio de los suburbios de Nueva York hasta en el interior de las viviendas. Rivas Cherif consideró imprescindible que éstas estuvieran perfectamente amuebladas, dado que, desde las diferentes partes de la sala (butacas, entresuelo, palcos...), el público podía ver distintos ángulos de las habitaciones. De este modo, se evitó que los espectadores sorprendieran un rasgo o un detalle de la tramoya.

Las imágenes conservadas muestran un decorado corpóreo, que imitaba con total realismo, y siguiendo casi al pie de la letra las indicaciones de Rice, las primeras plantas de una casa en una barriada típicamente neoyorquina:

Fachada de una calle de vecindad en un barrio pobre de Nueva York. Es de piedra gris, horrible, y fue construida hacia el año 90 y tantos. Entre el pavimento de losas grises, anchas, y la fachada de la casa hay un espacio profundo y estrecho; una escalera de madera con escalones podridos lleva al sótano y a las habitaciones del portero, cuyas ventanas se ven apenas por encima del nivel de la calle. Saltando por encima de dicho espacio, hay un rellano al que se sube por una escalera de cuatro peldaños de piedra, a ambos lados de la cual hay una balaustrada también de piedra. Por encima de los cuatro escalones hay otro que conduce a la puerta exterior de la casa, de dos batientes; cuando está abierta esta puerta se ve el vestíbulo y la cancela, amplia, con cristales esmerilados. Sobre las puertas exteriores, un farol de cristal, en el que estará escrito el número de la casa, medio borrado. A la izquierda de la puerta de entrada hay un cartelito que dice: "Se alquila piso: seis habitaciones, calefacción". A ambos lados del rellano, dos ventanas estrechas, que pertenecen a los entresuelos. En una de las ventanas, a la izquierda, hay un cartelito que dice: "Profesor Filippo Fiorentino, músico. Se dan lecciones". Arriba seis ventanas estrechas que corresponden a las habitaciones del primer piso, y encima, un trozo de los basamentos de piedra de las del segundo. A izquierda se ve un tro-

zo del edificio de al lado; la entrada de un garaje de un almacén de mercancías. Lleva un rótulo que dice: "Prohibido el paso". Al borde de la acera hay una tablilla pequeña que dice: "No se permite el tránsito". En la pared del almacén hay un cartel con el nombre de propietario: "Patrick Mulcary. Almacén de mercería". A la derecha de la casa hay un andamio con barandilla de madera para derribar la casa contigua. Un letrero que dice: "Derribo de esta casa, a cargo de Thomas & C.º". En primer término, bajo el borde de la casa, una ligera sugestión de la calle. (Acto I)

La exquisitez del trabajo de Bartolozzi se veía en cada detalle: el material con el que se construyó el edificio, imitando a la piedra; el portal de entrada, con sus escaleras y su doble puerta de hierro y cristal; el patio inglés con su verja; el número del portal, los timbres, los carteles de alquileres y negocios; las paredes desconchadas de las casas anexas... Como se ha apuntado anteriormente, incluso por las ventanas podía intuir el espectador, desde cualquier ángulo, los pisos completamente acondicionados y vestidos.³²

Además de elogiar la labor escenográfica, los periódicos resaltaron tras el estreno otros factores relacionados con el trabajo dramático de Rice. El propio director fue uno de los primeros en pronunciarse al respecto, momentos antes de comenzar la función. En unas declaraciones hechas al *Heraldo de Madrid*, Rivas Cherif explicaba la intención de Rice de acercarse al público mayoritario, aunque sin abandonar la inquietud vanguardista de sus primeros dramas, retomando, con un ambiente y un desarrollo muy diferentes a los de *La máquina de sumar*, la idea de recuperar para la escena la realidad cotidiana. Es destacable que en estas declaraciones Rivas Cherif no hiciera ninguna mención a la posible carga ideológica del texto:

Elmer L. Rice vuelve por los fueros del realismo y lo lleva a cabo en *La calle* con una eficacia muy superior a todos los intentos del natura-

³² Para el diseño de este decorado, la compañía contó también con la ayuda de uno de los autores predilectos de Rivas Cherif y Margarita Xirgu, el poeta y dramaturgo Federico García Lorca. El escritor granadino, que en esas fechas comenzaba a frecuentar el Coliseo municipal para preparar el estreno de *La zapatera prodigiosa*, solicitó la colaboración de su amigo norteamericano Phillip Cummings para que ayudase a Bartolozzi con la ambientación de la obra, por su conocimiento directo de los barrios bajos de Nueva York.

lismo francés fin de siglo pasado y a las realizaciones del Teatro Libre de Antoine.

La calle representa “a lo vivo” el espectáculo de una casa de abigarrada vecindad en una calleja de un barrio neoyorquino. En este sentido, tiene las características teatrales de un sainete, de un sainete trágico, en que la turbia fatalidad de un ambiente infeliz se cierne sobre todos los personajes, protagonistas y corifeos, de la representación.³³

También el crítico de *La Libertad* percibió estas connotaciones sainetescas en el ambiente costumbrista de la obra. Una atmósfera característica, según A. L. y salvando las distancias culturales y sociales, de los patios de vecindad descritos por Arniches y López Silva. En este mismo sentido, Díez-Canedo (*El Sol*) definió el texto como una mezcla de “grand-guignol” y “chascarrillo popular”.

Por otro lado, P. M., en su reseña de *El Liberal*, junto a los elogios destinados a la traducción “irreprochable” de Juan Chabás, alabó sin reservas el ingenio demostrado por Rice al ofrecer, como nuevos, recursos sobradamente conocidos del realismo escénico. Más novedosa en los aspectos externos que internos, para este crítico, la obra se diferenciaba de otros modelos anteriores principalmente por el ritmo y la espontaneidad con los que el autor había construido el drama, combinando acertadamente la sencillez, también para P. M., “sainetesca”, de una estética de lo cotidiano, con la exposición crítica de la dureza de la vida en un suburbio neoyorquino:

El sencillo drama de celos, precisamente por fraguarse en pleno arroyo, adquiere una categoría emotiva desusada en este linaje de piezas. De sainete trágico viene a calificar *La calle* Rivas Cherif, y en verdad que la paradójica clasificación recoge en toda su esencia lo que en sí es la obra estrenada anoche.

L. O. (*El Debate*) también asoció los elementos innovadores de la dramaturgia de Rice con una moderna variación, estética y temática, del superado movimiento realista de principios de siglo. Intuyó el crítico en esta obra los antecedentes de una futura corrien-

³³ J. G. O., “Los tres estrenos de esta noche: *La calle*, en el Español; *Monte de abrojos*, en el Calderón, y *La vieja rica*, en el Alcázar”, *Heraldo de Madrid* (14-XI-1930, p. 7).

te literaria y artística (No olvidemos en los años cuarenta y cincuenta el mencionado realismo social de Arthur Miller, Buero Vallejo, Alfonso Sastre... o el neorrealismo italiano de Rosellini o de Sica si nos referimos al cinematógrafo):

Realismo, más aún, impresionismo, sensacionalismo. He aquí, en suma, las cualidades que definen el género. La tendencia realista apuntada en todas las épocas en los diversos procedimientos del arte no ha tenido nunca por sí propia una personalidad estética. Se reducía a su verdadero papel, porque la realidad desnuda no era más que la materia prima del arte. Faltaba que un ambiente nuevo de estética y un ritmo acelerado de los sentimientos la impusiera por sí propia en esta hora en que los hechos esencialmente tales constituyen un plano artístico, en esta hora tan periodística [...] El autor lo ha subordinado todo a pintar la calle y diríase que no ha olvidado detalle alguno. La obra sugiere verdaderamente al espectador que se siente como asomado a un balcón contemplando y viviendo en la intimidad aquella serie de escenas tan naturales, tan plásticas que pasan en la calle y de las que son actores los vecinos, los transeúntes.

Entre los aspectos negativos señalaba el cronista la tendencia del autor a la exageración y al sensacionalismo argumental, la poca consistencia de una acción “demasiado repartida en una tipología multiplicadísima”, y la inmoralidad que, en su opinión, se desprendía de “algunos atisbos de ideología ligeramente escéptica en algunos diálogos” y de ciertas escenas de realismo frívolo “a la moderna americana”.

Mucho menos favorable fue, en el aspecto dramático, la crítica de L. C. (*ABC*), para quien el propósito de Rice fue utilizar una anécdota corriente de la crónica de los Tribunales, con el fin de expresar la máxima vulgaridad de tipos, de diálogo, de costumbres y de hechos, sin un argumento decisivo y coherente. Aunque admitió cierta novedad “en el buen arte con que la vida real fluye desde la primera escena”, el atenuado expresionismo utilizado por el autor sólo servía, según L. C., para perpetuar un suceso periodístico. De hecho, para este cronista, Rice escribió *La calle* con el único fin de responder a los gustos de un auditorio “pueril y educado en el realismo cinematográfico”.

Cinco días después, el 20 de noviembre, el mismo columnista

redactaba en las páginas teatrales de *ABC* un artículo contra la nueva corriente realista, para él folletinesca y sensacionalista, más propia de un reportero que de un dramaturgo, e introducida en Europa sobre todo a través del cine norteamericano:

Las escuelas estéticas han sido barridas por una tendencia común y viciosa a reproducir la vida real y circundante por el mero afán periodístico de reproducirla, sin el nexo de una fábula, sin un conflicto dramático, sin un desarrollo trabado y coherente. El escritor ha perdido el derecho de opción sobre los personajes, el ambiente y el tema dramático, y vive, como el repórter, a la caza del *trozo de vida* que ha de servir, en un marco adecuado a sus oyentes, para estremecerlos. ¿Melodrama? No. Ni sainete. Películas habladas. La máquina del fotógrafo desaloja de los escenarios el arte del poeta [...] Y la imaginación del público moderno, abotagada por el tráfico y por la vida artificial de las ciudades fabriles, sucumbe en los teatros, perezosamente, al estremecimiento físico de los nervios, agitados por la convulsión realista.

En la misma corriente se situó Felipe Sassone, que describió el drama como “un viejo sainete español, pero sin el aditamento de la gracia”, “una película muda, al momento de filmarse en plena calle, con sus ruidos pero sin palabras”, y acusó al público de insensible e infantil por acudir en masa a presenciar en un teatro “un suceso callejero, como quien lee un crimen en un periódico”.

Resulta paradójico que la influencia del cinematógrafo, resaltada negativamente por críticos como Sassone o L. C., fuera precisamente uno de los detalles mejor valorados, dada su novedad, por otros cronistas teatrales³⁴. Tal es el caso de Olmedilla, quien apuntó el evidente influjo de las técnicas y la estética del cine en “el trozo real de calle”, diseñado como decorado, en el trabajo de iluminación de Bartolozzi, “con proyectores que suplen las deficiencias de nuestro primer teatro”, y en la introducción de efectos sonoros. La concienzuda búsqueda de la realidad a través de la escenografía y la similitud de los recursos de iluminación y sonido, empleados en la puesta en escena, con los utilizados en un arte tan moderno en los años treinta como era el cine, fueron dos de los

³⁴ Una aproximación a las relaciones entre el cine y el teatro durante la Segunda República la encontramos en: Teresa García-Abad García, *Perfiles críticos para una historia del teatro español: La Voz y La Libertad (1926-1936)*, Boulder-Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2000, pp. 55-93.

asuntos mas relevantes para la prensa especializada, tal y como observaba el comentarista de la revista *Tararí*:

Con la novedad del decorado corpóreo y del realismo, en toda su intensidad[...] *La calle* nos da la sensación de un *film* sonoro, tan interesante como perfectamente logrado. El escenario, la calle, están llenos de todos los ruidos indispensables para que la ilusión no decaiga ni un solo instante. Sirenas de fábricas, zumbar de hélices de aviones, relojes, campanas, pianos, voces humanas, etcétera, etc. Y entre todas esas vibraciones perfectamente vulgares, un drama de adulterio, perfectamente vulgar también.

¿El éxito de la obra? Precisamente eso mismo: su verismo desnudo de toda retórica y exacto como una cifra matemática. ¿Qué pasa en *La calle*?... ¡Lo que pasa en la vida!

Díez-Canedo, por su parte, también relacionó este montaje con el empuje que, tanto en el teatro como en el cine, igual que en las artes plásticas, tuvo en ese tiempo la corriente expresionista (En este caso, y hablando de una estética como la aplicada para la representación de *La calle*, bien podríamos considerar una más que probable conexión con cineastas como el alemán afincado en Estados Unidos, Fritz Lang). Y compartiendo la misma opinión al respecto que los anteriores cronistas, y otros como Fernández-Almagro (*La Voz*), que también se hizo eco de esa similitud técnica con el cine sonoro y la fotografía, el crítico de *La Libertad* describió la puesta en escena como un fotograma de película, con vecinos que toman el fresco, señoras que pasean al perrito y parejas que se besan “cinematográficamente”. Por todo lo dicho hasta aquí, no es nada casual que los columnistas coincidieran en esta identificación del cine y el teatro y más si tenemos en cuenta que, un año más tarde, el director de cine King Vidor versionó y filmó la obra de Rice para la gran pantalla, agregando únicamente unas cuantas vistas aéreas a la adaptación casi literal del autor.

Sobre la dirección escénica, las opiniones favorables fueron unánimes. Todos los periódicos elogiaron el trabajo desempeñado con los actores, el acierto de las interpretaciones individuales, salvo alguna matización referida al trabajo del actor José Bruguera, y el espíritu colectivo, antes anotado, de la compañía. Así lo explicaba A. L., quien alabó la destreza de Rivas Cherif en el manejo

de los numerosos personajes en el escenario y su esfuerzo por conseguir todos los efectos escénicos que exigía la obra, dando una lección de disciplina y esplendor “para los que nos presentan *La vida es sueño* con media docena de comparsas”:

Margarita Xirgu [...] salvó con su acento de buena trágica el peligroso final del segundo acto, y en todo momento, aun en aquellos en que su papel le era más ingrato, hizo notar su presencia en escena. Alfonso Muñoz y Alejandro Maximino aprovecharon toda ocasión para mostrar su excelente calidad de actores. El Sr. Bruguera subraya, quizás, excesivamente la nota patética. Hay una niña de siete años que habla en la comedia con más aplomo y claridad que muchos adultos. Los demás... Ya lo hemos dicho: es una obra de conjunto, y aun de conjuntos.

Como Luis París en *El Imparcial*, Juan G. Olmedilla también resaltó el trabajo colectivo de los actores, sin divismos ni protagonismos personales, y el estudiado movimiento escénico logrado por la dirección en una puesta en escena donde “todos los actores están en primer plano de la acción [y] el movimiento escénico, a veces con cien personas en el tablado, [es] rápido, natural y verosímil”. Incluso en una de las críticas más negativas al valorar el texto de Rice, firmada por L. C. en *ABC*, se reconocía la excelente tarea realizada por los intérpretes, atribuyendo lo tedioso de algunas escenas no a la labor actoral, sino al desarrollo, demasiado prolijo y detallista del drama. Sólo hizo L. C. una puntualización a la actuación de José Bruguera, tendente para el crítico a un “angustioso tonillo”. Un exceso de afectación también denotado, como ya se ha reseñado, por otros cronistas.

Lo analizado en estas páginas indica que, frente a las notas discordantes que en torno al drama y a su autor apuntaron algunos críticos, probablemente mucho más molestos por el alto contenido de crítica social que entrañaba la obra que por los aspectos formales a los que hacían referencia, lo cierto es que el montaje de *La calle* resultó una auténtica novedad en la escena comercial y se convirtió en uno de los éxitos más notables de la empresa del Español en la temporada 1930-1931. El público recibió de buen grado la propuesta de Rivas Cherif y, lejos de compartir la reacción de las crónicas más conservadoras y quizás como un sínto-

ma de la proximidad de un nuevo tiempo político y cultural, pareció asumir sin problemas los planteamientos ideológicos de Rice y las novedades dramatúrgicas y técnicas que la puesta en escena aportaba, aplaudiendo con entusiasmo cada uno de los actos y llenando diariamente el coliseo municipal hasta alcanzar las sesenta representaciones.



**VIAJERO ESENCIAL.
JOSÉ RICARDO MORALES Y SU TEATRO DEL EXILIO³⁵**

Haydée Ahumada Peña



Situados en un tiempo que ya presiente la clausura de la producción literaria del Exilio Republicano Español de 1939, la obra de José Ricardo Morales aparece como una de las más significativas, tanto en su condición de propuesta en un momento de renovación del ejercicio teatral chileno, como en su problemática vinculación con el teatro de la España contemporánea, dada la tensión que impone la realidad del exilio a una escritura que se debate entre ambos anclajes.

José Ricardo Morales es uno de los jóvenes pasajeros del mítico Winnipeg, que parte desde Francia con destino a Chile. Escasamente sobrepasa los veinte años y sólo lleva consigo unos estudios universitarios incompletos, su formación deportiva, su experiencia como dirigente estudiantil y un aprendizaje de la práctica teatral en la Universidad de Valencia, en el grupo teatral El Búho. El muchacho que desembarca en Valparaíso tiene la fortaleza del sobreviviente, defendiendo la República ha hecho la guerra de comienzo a fin, ha escrito un par de piezas, ha sido rescatado por sus padres desde el campo de concentración de Saint-Ciprien y da inicio a un exilio que será condición de vida y de una actividad teatral que pronto retoma y desarrolla, fundamentalmente, en el país que lo acoge.

■ PERTENENCIAS Y DESARRAIGOS

Difícil resulta recuperar, con toda su fuerza y heterogeneidad, el

³⁵ Este artículo se enmarca en el Proyecto FONDECYT 1000293.

contexto en que se inaugura la obra dramática de Morales. Si pretendemos situarlo en las tendencias que se bosquejan en la escena española anterior a la guerra, debemos apelar a esos esfuerzos renovadores, que marcan su diferencia frente al horizonte rutinario del espectáculo comercial. Una suerte de teatro alternativo, por su compromiso social, su recuperación de los clásicos, su carácter experimental y su vinculación universitaria. La pertenencia de Morales a la F. U. E. y a El Búho lo compromete con estos principios y con el proyecto republicano, al que ambas instituciones apoyan desde su quehacer político y estético, en la opción por un teatro atento a la realidad social y que promueva el desarrollo de los pueblos³⁶. Estos son los orígenes de Morales, quien ve en el Búho y en la figura de Max Aub los fundamentos de su obra dramática.

En noviembre del año 1938, mientras cumple una breve estadía en la ciudad de Valencia, a la espera de su traslado al frente del Este, José Ricardo Morales escribe su *Burlilla de Don Berrendo, Doña Caracolines y su amante* (estr.1939), una bagatela para fantoches.³⁷ Nos acercamos al término de la guerra y el dramaturgo debuta con una pieza breve, de factura esencialmente literaria, que lo inscribe, con un gesto casi premonitorio, en la línea de un teatro de textura vanguardista y, dentro de los parámetros vigentes, de alcance minoritario y marginal. Contemplada desde la distancia que impone la amplia producción dramática del autor, la *Burlilla* connota no sólo los rasgos que la distinguen en el contexto de su escritura, sino que anuncia ciertas estrategias que se consolidarán en su obra posterior.

Al escribir un teatro para títeres, Morales convoca una tradición en la que resuenan los nombres paradigmáticos de Valle-Inclán y García Lorca.³⁸ De este modo, tradición e innovación confluyen en este acercamiento a lo burlesco, género que le permite la inversión irónica de los valores resguardados por la cultura, a la que se suma

³⁶ Así lo declara el Teatro de la Federación Universitaria de Valencia. Cf. *El Pueblo*, Valencia, 22-IV- 1934.

³⁷ José Ricardo Morales, *Burlilla de Don Berrendo, Doña Caracolines y su amante*, Santiago de Chile, Ed. Universidad de Chile, 1976, pp. 19-27. Las citas corresponden a esta edición.

³⁸ La crítica especializada resalta esta vinculación al mencionar *Los cuernos de don Frioleira* y *Amor de Don Perlimplín* con *Belisa en su jardín*.

el recurso metateatral que atraviesa toda la farsa. La trama de la *Burlilla* recupera el protocolo romántico con sus temas más emblemáticos como el amor, la traición y la venganza, pero su propósito es desarmar esta categoría con una concentración de estrategias dramáticas, entre las que se destacan la parodia y los contrapuntos del lenguaje con un decidido efecto cómico.



José Ricardo Morales en su visita a la RESAD durante el curso 1988-1989.

Es interesante observar que el desarrollo de la obra involucra, en forma contestataria, a cada uno de los factores que intervienen en su propia construcción, desde al autor y los elementos que se relacionan con la puesta en escena, hasta la valoración del espectáculo en las referencias a la crítica y al público. Así, parte del discurso dramático es considerado por el titiritero como “[...] un lenguaje detestable” (p. 24), recibiendo la rápida aclaración de Don Cristóbal respecto a la exclusiva responsabilidad del autor en este

aspecto. Asistimos, entonces, al pleno conflicto “[...] de la realidad exterior con la realidad inventada del arte” (p. 24), tal como lo anuncia el mismo Don Cristóbal, otorgando cabida al juego intertextual que apela al canon de la sensibilidad romántica y de la propuesta modernista, mientras se cuestiona un lenguaje literario ya transformado en estereotipo bajo el impulso de la convención.

Pronto las figuras asumen un protagonismo de alcance insospechado, en el pacto que supone el espectáculo tradicional y ante el vuelco que supuestamente sufre la trama original, un horrorizado personaje exclama: “¡Estás haciendo fracasar una obra para familias decentes! ¿Qué pensará el autor? ¿Qué opinará la crítica? ¿Qué dirán las familias?” (p. 26). De este modo, un movimiento dramático continuo y en permanente alza, entrega a los fantoches el dominio absoluto de la situación y, en el choque de las realidades señaladas, Caracolines comprende que ellos han “rebasado la farsa” (p. 27). En este sentido, al clausurarse la representación, las figuras se han constituido en su propia obra.³⁹

Aparentemente ajena al clima bélico, la *Burlilla* significa una toma de posición en el debate estético e ideológico que se lleva a cabo en la España de su tiempo. Sabemos que fue representada por el grupo de titiriteros del Búho, en lo que debió corresponder a una de esas acciones de arte que se realizaban dentro de la emergencia del año 1939. Un poco después, tras la derrota republicana y entre los avatares del cruce de la frontera francesa y la partida a Chile, el texto apareció entre los papeles que Morales traía en su maleta y ese hecho, en alguna medida excepcional, es el que permite publicarla tardíamente, aparte de recuperarla como el núcleo fundacional de su obra dramática.

En estas circunstancias, la crítica especializada sólo puede valorar la *Burlilla* con una mirada retrospectiva y siempre conectada a la escritura que José Ricardo Morales realiza en el exilio. Los juicios críticos coinciden en resaltar la vinculación del joven dramaturgo con el Búho, así como tienden a reconocer algunos antecedentes en la tradición guiñolesca. Respecto al texto dramático,

³⁹ Un análisis más detenido de la *Burlilla* y *El embustero* se encuentra en Haydée Ahumada Peña, “José Ricardo Morales, un escritor a la intemperie” en *Signos*, vol XXXIII, N.º 48, Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje, Universidad Católica de Valparaíso, Chile, pp. 3-12.

se alude a la confrontación de las realidades, el tono irónico y los diversos niveles que ofrece su estructura⁴⁰. De este modo, la *Bur-lilla de Don Berrendo, Doña Caracolines y su amante*, escrita y representada en España, se convierte en la obra que inaugura y simultáneamente clausura la producción dramática que José Ricardo Morales realiza en su país. Más allá de las marcas del contexto en que surge, la pieza perfila una concepción del fenómeno teatral y unas características singulares, en un proyecto dramático que pertenece tanto al país que se abandona, como a ese pasado ligado a él.

■ LA INCERTIDUMBRE ES MI ÚNICA CERTEZA

La década de los cuarenta encuentra a Morales viviendo sus primeros tiempos de exilio. Al reflexionar sobre las motivaciones de aquel momento crucial, el dramaturgo advierte la necesidad de establecerse: “Y para fijarse o arraigar en este mundo, había que comenzar fijándose en qué era, llevándole nuestra atención y aportándole a la par, aquello que con nosotros provenía”.⁴¹ El potencial más certero del joven exiliado radica en su talento dramático y en su práctica inicial y reciente en este quehacer. Y en estos años duros, el teatro será también el vínculo para integrarse y aportar a la sociedad que lo recibe.

Es probable que el panorama teatral que ofrece Chile, en la época, no debió resultarle tan diferente al español, en sus contrastes más gruesos y guardando las distancias necesarias entre los procesos que por entonces se viven en Europa y América. De partida, la preeminencia en el espectáculo correspondía también a un teatro comercial, con una cartelera inestable, orientada a la entretención de un público masivo y nada exigente en el aspecto estético como en el trabajo técnico. Pero, en los fenómenos culturales que se gestan durante los años 30, surge una polémica en torno al espectáculo teatral, que estatuye un gesto disidente y se convierte en un claro indicio de los esfuerzos que se desarro-

⁴⁰ Al respecto se puede revisar Mariano de Paco, “José Ricardo Morales desde su teatro inicial”, en *José Ricardo Morales. Un dramaturgo del destierro. Creación dramática y pensamiento crítico*, *Anthropos* n.º133, junio 1992, pp. 45- 46; Elena Castedo “Un dramaturgo que valora la palabra: José Ricardo Morales” en *Anthropos* n.º 133, pp. 47- 48.

⁴¹ José Ricardo Morales, *Autobiograma*, en *Teatro Inicial*, pp. 9-8. Cit. p. 11.

llan como propuestas dramáticas alternativas y heterogéneas, entre las que se incluyen las de algunos autores nacionales como Armando Moock, Antonio Arellano Marín y Vicente Huidobro, las que se unen a las tentativas que provienen desde los ámbitos universitarios y que se concretan en distintas acciones que llevan a cabo grupos de estudiantes, como El Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico (CADIP), de la Universidad de Chile. Este ambiente propicio recibe, además, el incentivo de la puesta en escena que ofrecen algunas compañías extranjeras, como la de Margarita Xirgu, que impacta al público por su nivel y rigor profesional.

Las fechas permiten perfilar parte del movimiento que confluye en el surgimiento del teatro universitario chileno. Así, en 1934 el CADIP realiza su estreno fundacional, el año 1937 regresa Margarita Xirgu y su compañía, con un amplio repertorio que reúne obras de García Lorca, Casona, Benavente y Marquina. En 1939 Pedro de la Barra, presencia fundamental en los sucesos que tocan al desarrollo dramático del tiempo, publica *La FERIA*⁴² y declara su concepción del teatro como un acto de protagonismo colectivo, mientras enfatiza la necesidad del relevo generacional. En enero de 1940 el CADIP estrena *El deseo de casarse* y *Los habladores*, mientras el 22 de junio de 1941 se funda el Teatro Experimental con un programa en el que se encuentra *Ligazón*, dirigida por José Ricardo Morales y *La guarda cuidadosa*, bajo la dirección de Pedro de la Barra.

Morales ha manifestado, en diversas ocasiones, su participación fundacional en una práctica que cambia definitivamente el rumbo del teatro chileno contemporáneo. Compromiso que le atañe en cuanto transmite la experiencia alcanzada con El Búho y en su condición de Director Artístico y Asesor Literario del elenco. Así, con plena conciencia del rol cumplido establece: “[...] la auténtica originalidad del Teatro Experimental estribó [...] en su doble origen: el de los conatos previos, intentados por el grupo de estudiantes que encabezó de la Barra, más el referido estímulo de un teatro hecho y derecho –El Búho; de la Universidad de Valencia – que aportó los fundamentos del espectáculo inicial, desde la disposición es-

⁴² Pedro de la Barra, *La FERIA*, Santiago de Chile, Ediciones Yunque, 1939.

cénica hasta la música de las obras”.⁴³

El tema ha recibido la atención de la crítica especializada desde diversas perspectivas. Para Grinor Rojo, los jóvenes del Teatro Experimental sólo reconstituyen y especialmente actualizan en lo técnico, el teatro chileno moderno. A la vez que éste se transforma en el modelo dominante desde su irrupción, en los cuarenta, durante la siguiente década en que se impone y hasta su clausura en 1973.⁴⁴ Teodosio Fernández califica como imprecisos los intentos de renovación asociados al CADIP y le parecen más definitorias las figuras de Margarita Xirgu y José Ricardo Morales, para el momento que revisamos.⁴⁵ Una opinión semejante sustenta Mario Cánepa Guzmán, al señalar que el elenco recibió la ayuda de Morales y apela a las sugerentes críticas de Antonio Romera, como un valioso aporte a su formación.⁴⁶

En definitiva, los años cuarenta significan la presencia de Morales en la coyuntura dramática chilena, que se bosqueja en su participación innegable en la fundación del Teatro Experimental, la continuidad de su tarea creadora con *El embustero en su enredo* (estr.1944) y el trabajo teatral que inicia junto a Margarita Xirgu, quien le estrena en Chile y otros países latinoamericanos, *El Embustero* y la adaptación teatral de *La Celestina* (estr.1949).

El año 1941 resulta clave al resituar la obra del dramaturgo en el contexto de un exilio que, aparte de sus derogaciones formales, se mantiene hasta hoy, cuando aquel que se definía como “in-firme” al ser despojado de la tierra que lo sostenía, ha hecho una obra y con ella toda una vida en el país de acogida. En este sentido, el teatro de José Ricardo Morales es, a cabalidad, un teatro signado por el exilio al estar dotado de esa doble pertenencia que ilumina su escritura⁴⁷. Por ello, *El embustero en su enredo* se convierte en un anclaje, que permite fijar tanto la con-

⁴³ *Autobiograma*, en *Teatro Inicia*, cit. pp. 12-13.

⁴⁴ Grinor Rojo, *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983*, Madrid, Ediciones Michay, 1985.

⁴⁵ Teodosio Fernández, “José Ricardo Morales frente al teatro chileno”, en *Anthropos*, n.º 133, pp. 49-52.

⁴⁶ Mario Cánepa Guzmán, *Historia de los teatros universitarios*, Santiago de Chile, Ediciones Mauro, 1995.

⁴⁷ Iluminadores y anticipatorios son los estudios que Ricardo Doménech ha dedicado al teatro que Morales escribe en el exilio. Cf. “Aproximación al teatro del exilio” en J. L. Abellán (ed.), *El Exilio Español de 1939*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 185-246.

tinuidad como la variación en este proyecto dramático.

■ CELEBRAD MI DESCONCIERTO

El embustero,⁴⁸ es una farsa en cuatro actos que mantiene, por una parte, una evidente resonancia española y una cercanía con la *Burlilla*, respecto al enfrentamiento de las realidades y a la voluntad que ejercen los personajes para crear y legitimar aquella realidad en la que se reconocen y “son”. Comparten, además, el registro vanguardista que aquí comparece en la mezcla de personajes y figuras de la pantomima, así como en la incorporación de las risas del público real como parte de la trama, pero difieren radicalmente en el sentimiento de extrañeza que los personajes expresan ante el mundo y en la potencialidad que se descubre en el lenguaje, para poner de manifiesto el sinsentido y la incomunicación. Esta es la trágica novedad que comporta *El Embustero*, la absoluta incerteza en la que se habita. Desde el trazo inaugural de *La Burlilla*, con unas figuras afianzadas en una realidad que logra superar al titiritero y al propio autor, el protagonista de *El Embustero* confiesa su soledad y desconcierto abisal.

Con *El embustero en su enredo* la producción de Morales en el exilio entra en un proceso de consolidación, en la medida que esta obra es estrenada por Margarita Xirgu, cumpliendo así el ciclo que va desde la escritura al espectáculo teatral. En coherencia con este impulso, el dramaturgo pareciera iniciar una serie de búsquedas que se concretan parcialmente en su trilogía *La vida imposible*, compuesta por *De puertas adentro*, *Pequeñas causas* y *A ojos cerrados*, escritas entre 1944 y 1947.

En cuanto a la evolución que se contempla en esta escritura, podemos destacar la contemporaneidad de las situaciones dramáticas que se ofrecen en las tramas, así como un conflicto que siempre se origina en la convivencia cotidiana. Las obras reseñadas revelan la fragilidad humana en el desajuste que opera entre el deseo y la voluntad, con unos efectos siempre devastadores para los personajes. Por otra parte, se produce una suerte de condensación espacial, puesto que los personajes permanecen en el interior de sus casas o en una habitación determinada y son estos

⁴⁸ José Ricardo Morales, *El embustero en su enredo*, en *Teatro Inicial*, pp. 29-77. Cito por esta edición.

espacios de la intimidad, los sitios donde se devela el sujeto. El trabajo en torno al lenguaje demuestra un énfasis mayor, al desarrollar nuevas estrategias que evidencian la disfuncionalidad del discurso, con parlamentos que aíslan a los personajes en su incoherencia o en la imposibilidad de comunicarse con el otro. Es preciso destacar que Morales se esfuerza por alcanzar cierta complicidad lingüística con un público que no es el suyo y, si bien en los textos persiste un imaginario español, que mantiene el uso del vosotros, cuenta el dinero en pesetas y suele recurrir a giros idiomáticos hispanos, no se puede negar el mayor dominio que ahora ostenta el dramaturgo, mientras avanza en la apertura del registro discursivo.

■ EL ESTAR SOLO ES ILUSIÓN O DESGRACIA

Bárbara Fidele (ed.1952)⁴⁹ marca un mayor desafío constructivo en el ejercicio dramático, pues se dispone como un retablo de seis cuadros, que se despliega como una obertura musical, cuenta con la intervención de una treintena de personajes y su conflicto radica en lo que el autor denomina “un caso de conciencia”. El texto dramático reconstruye una aldea hundida en las postrimerías de la Edad Media, con un puñado de seres temerosos y desesperados, que han contemplado el tránsito de la Guerra Santa, la Inquisición y la Peste Negra. Sobre este fondo se contrastan dos concepciones de la fe, así como dos proyectos vitales, encarnados en Isabel Doria y Bárbara Fidele.

Isabel pierde a su esposo en el combate por la cristiandad, pero jamás se resigna y sólo aminora su angustia concentrándose en la crianza de su hija Celia, a quien educa en la devoción y la esperanza. Sin embargo, esos valores terminan por separarlas, al optar Celia por la vía de la santidad, mientras su madre cuestiona una fe que le arrebató a aquellos que ama. Bárbara Fidele, en cambio, traspasa a Lorenzo su vehemencia. Es una mujer que asume los principios de la religión en forma tan extrema como inflexible y yendo tras la verdad, no hará más que destruir a los que pretende salvar. En esta obra, Morales acierta en la presentación del Santo Oficio como una maquinaria del poder eclesiástico, des-

⁴⁹ José Ricardo Morales, *Bárbara Fidele*, Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1952. Cito por esta edición.

tinada a volver dóciles a los fieles y donde la delación, la tortura y el terror se ordenan como un discurso culpabilizador. Destacable nos parece, también, la incorporación de la Danza Macabra, con el ritmo desenfrenado de la aniquilación final a través de la peste.

Desde nuestro análisis, *Bárbara Fidele* se singulariza por la construcción de un personaje especialmente significativo en una escritura del destierro, al que denominamos “el viajero esencial”. A este tipo responde Lorenzo, quien abandona la aldea impelido por su ansia y parte hacia un mundo incierto. En el episodio de la despedida, su madre vaticina el dolor que le impondrá el exilio, condensado en las preguntas que habrá de formularse ante un improbable regreso. “¿Quién seré yo, la que aguarde? ¿Quién serás tú, el que regrese?” (p. 80). Premunido de un simple zurrón, una maleta casi vacía o un carro portamaletas, el viajero esencial va provisto de unos pocos objetos entrañables, en los que cifra una memoria siempre desgarrada por la ausencia.

El *Juego de la verdad*⁵⁰ (escrit.1952), bosqueja otro lineamiento en la búsqueda dramática que Morales lleva a cabo. Ha transcurrido más de una década desde su arribo a Chile y recién se plantea la representación de la sociedad en la que habita. La mirada se fija en un grupo determinado, pero no para ofrecernos un retrato de simple filiación realista, por el contrario, el dramaturgo tensiona este vínculo al postular la simultaneidad entre el hecho dramático y la escritura, como quien participa en un espectáculo y a la vez lo describe, recurso metateatral que facilita un cierto distanciamiento crítico. Asistimos a una reunión de carácter social, en una casa de campo, donde los invitados se entretienen y se enfrentan en juegos seudointelectuales, que suelen develar esas zonas oscuras, generalmente ocultas en el trato habitual. Tras el juego no hay vencedores, sólo víctimas y la imagen descarnada de una burguesía decadente.

El auspicioso debut de Morales, representado por la Xirgu en sitios importantes del circuito teatral latinoamericano, comienza a declinar por diversas dificultades que le tocan directa o indirectamente y el autor cierra este momento con un largo silencio.

⁵⁰ José Ricardo Morales, *El juego de la verdad*, en *Teatro Inicial*, pp. 127-165.

■ NUESTRO DEBER ES LA DESCONFIANZA

En los años sesenta el dramaturgo retoma la escritura y publica *Teatro de una pieza*⁵¹ (ed. 1965), compuesto por *La odisea*, *La grieta*, *Prohibida la reproducción*, *La teoría y el método*, *El Canal de La Mancha* y *La adaptación al medio*. Nuevas preocupaciones invaden la textualidad de Morales, donde la reflexión sobre los mecanismos para ejercer el dominio y la sujeción adquieren prioridad.

Si intentamos establecer un contraste con la producción anterior, surgen algunos rasgos que caracterizan este momento, así tenemos la configuración del espacio en dos formas y relaciones fundamentales, una que erige como sitios de clausura y confinamiento de los personajes aquellos lugares demarcados socialmente para el transcurso de la vida cotidiana, como la casa, la taberna o una biblioteca. Mientras, en otro ámbito, se proyectan los espacios abiertos de una exterioridad que resulta hostil. Los personajes evidencian un desplazamiento de sus identidades, situación que a veces se asocia a figuras que no se reconocen o que pueden ser suplantadas. Así, las señales del discurso dramático anuncian la aniquilación tanto de las conductas, como de los sentimientos representativos de la condición humana.

*La grieta*⁵² surge, en este conjunto, como el drama que actualiza el tema del poder y la destrucción de la memoria, los recursos del dominio exigen la pérdida de todos los recuerdos, especialmente de aquellos que se valoran como señas de identidad. La descripción que hace Roldán de la grieta como una "herida" provocada en forma artera y sin razón alguna, guarda relación con esa humanidad que se le escapa trágicamente: "Quedó una grieta abierta por donde yo me iba y el mundo se me iba" (p. 51). Estamos frente a otro viajero que porta los fragmentos de su pasado, un mundo que sólo se recupera a través del sueño o de la lectura del viejo libro que siempre lleva consigo.

Ejercitados en la desconfianza y en la obediencia a la Organización, Piero y Roldán se disponen a cumplir la misión y en resguardo de ese objetivo, Roldán ofrenda los últimos vestigios de un destino personal. En una escena de profunda belleza e intensidad,

⁵¹ José Ricardo Morales, *Teatro de una pieza*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1965.

⁵² José Ricardo Morales, *La Grieta* en *Teatro de una pieza*, pp. 29-66. Cito por esta edición.

ofrece su cabeza para que Piero extraiga los objetos que todavía lo atan a la amistad infantil, al amor adolescente y a la nostalgia del padre. Así, desgarradoramente vacío y solo, el viajero esencial se estatuye en un símbolo de la existencia contemporánea.

En *La odisea*⁵³ encontramos otra versión del mito, con unos protagonistas que ven arrasada su intimidad por la fuerza de una modernización tan excesiva como irracional. Pedro, el navegante mítico, es entregado al tráfico de la ciudad en expansión, hasta hacer imposible su regreso al hogar. En este sentido, la pieza aporta otro rasgo del viajero esencial, su precariedad ante la institucionalidad y el orden establecido.

Bajo el título común *No son farsas*,⁵⁴ José Ricardo Morales publica en 1974 cinco piezas: *Orfeo y el desodorante o El último viaje a los infiernos*, *La cosa humana*, *El inventario*, *El material* y *No hay que perder la cabeza o Las preocupaciones del doctor Guillotín*. Nos enfrentamos a una nueva modulación de esta escritura dramática, que ya se consigna en esa suerte de título y advertencia, porque no son farsas, dado que la naturaleza de la materia dramática ha variado y, con ella, el teatro de Morales avanza hacia la revelación del ser humano aniquilado por el mundo, situación que, lejos de la farsa, sólo puede adquirir la forma de un “dramático anuncio” (p. 13). Las piezas aquí reunidas trazan el perfil de una humanidad que, mediada por la publicidad y la propaganda, consume objetos e ideologías, mientras un delirante exceso técnico amenaza con reducir a las personas a su más extrema materialidad.

En el conjunto que revisamos, *Orfeo y el desodorante*⁵⁵ (estr. 1975) resulta una obra especialmente significativa. En primer término, porque inaugura este nuevo momento dramático y, luego, porque es estrenada por el Teatro Nacional de Chile. Indudablemente, es un estreno cargado de resonancias vitales y afectivas para el autor, estamos a treinta y cuatro años de la puesta en escena del *Embustero en su enredo* y, exceptuando las representa-

⁵³ José Ricardo Morales, *La odisea* en *Teatro de una pieza*, pp. 9-27.

⁵⁴ José Ricardo Morales, *No son farsas*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1974. Las citas refieren a esta edición.

⁵⁵ José Ricardo Morales, *Orfeo y el desodorante*, en *No son farsas*, pp. 13-78. Cito por esta edición.

ciones de su adaptación de *La Celestina*, la pieza marca el reencontro de Morales con el público. Además, el Teatro Nacional es heredero de esa labor fundacional realizada con el Teatro Experimental y, finalmente, José Ricardo Morales aparece incluido en este repertorio en su condición de dramaturgo chileno.

La crítica recepciona el Orfeo y valora la trayectoria dramática del autor. También se problematiza el lugar que se le asigna a Morales en nuestro teatro, así como el conocimiento de su creación, restringido a un público entendido, minoritario y fiel, circunstancia que puede responder a la vocación rutinaria del medio teatral y a su falta de atrevimiento para asumir los desafíos de una dramaturgia innovadora.

Los comentarios relativos al estreno asumen dos posturas divergentes. Una que cuestiona los logros de esta representación, con una producción y puesta en escena que resulta hermética, poco teatral y elitista, donde prima un criterio estático, que privilegia los parlamentos sobre la progresión del accionar dramático, dualidad que en cierta medida legitima la interrogante crítica respecto al nivel de teatralidad que ofrece la obra. Desde otra perspectiva, se celebra el ritmo vertiginoso que el Director imprime al espectáculo, logrando reforzar la intención del autor, aparte de valorar esta exploración hacia un teatro alternativo en la que se compromete el elenco del Teatro Nacional. Juicios que permiten indagar en el aparente desencuentro que ha sostenido el Teatro de Morales con el público chileno.⁵⁶

El texto se define como un Artículo de consumo dramático, que se dispone en tres actos. La obra cuenta con nueve personajes, tres que representan un solo papel, como Orfeo, el Guardia y el Doctor Marcus, mientras el resto asume dos o tres roles a la vez. De este modo, los personajes se suman al propósito de ofrecer una realidad cambiante, donde las nociones de lo uno y lo otro; verdadero y falso; arriba y abajo; cerca y lejos, resultan relativas y ambivalentes. El discurso acotacional suele ser breve, conciso, reseñando las indicaciones más generales para el desarrollo de los ambientes y el movimiento de los actores, si bien algunos as-

⁵⁶ Cf. Hernán del Solar, "José Ricardo Morales: No son farsas". *El Mercurio de Santiago*, 7.07.1974. Cit. p. 5. Yolanda Montecinos, "La obra Orfeo y el desodorante". *Las últimas noticias*, Santiago de Chile, 8.10.1975. p. 20, entre otros.

pectos se pueden colegir de la lectura del texto. Los espacios por los que circulan los personajes sólo se nominan: Despacho del Gerente, Una agencia de viajes, Tienda de discos, dejando amplia libertad para imaginarlos y habitarlos, mientras una pantalla de proyecciones opera como fondo unitario de todos los sitios representados. De este modo, el tratamiento acotacional sólo perfila, sugiere, permite el despliegue creativo del Director de Escena y, al mismo tiempo refuerza la condición de un “teatro de la palabra”, como rasgo caracterizador de la obra de Morales.

El argumento rescata y actualiza el mito, Orfeo es un cantante de rock que va tras Eurídice, la modelo perfecta, quien desaparece en pleno lanzamiento de un desodorante y a causa de él, puesto que se volatiliza. Sin embargo, Orfeo no precisa descender para llegar al Infierno, en pleno siglo XX sólo requiere los servicios de una Agencia de viajes que lo llevará, en un recorrido irónicamente turístico, a la fábrica infernal de la tierra.

La publicidad y su delirante incitación al consumo, es uno de los ejes que centran el drama, porque nada escapa al ejercicio publicitario, que toca al comercio, la industria, la ciencia y el arte. Tal como lo declara El Agente “Nuestra empresa hace subir todos los cuadros al cuadrado de su valor, cualquiera sea el pintor. Y aún más, hemos logrado que un dramaturgo, con dos obras escritas, lleve estrenadas nueve.”(p. 23). Otro anclaje de sentido se constituye en la propaganda, como una producción de seres humanos ideologizados para satisfacer los requerimientos de los diversos poderes, hombres como simples contenedores de convicciones, buena o mala conciencia y fanatismos varios. De este modo, publicidad y propaganda vertebran las sociedades, en una visión bastante oscura del desarrollo, que pasa por la masificación, la carencia de libertad, la manipulación y el control, como caracteres decidores del presente, donde el ejercicio de los poderes se dispone para la sujeción y el dominio de los seres, en una versión totalmente contemporánea del infierno.

El lenguaje vuelve a ser un elemento central en este trabajo. Por una parte, hay un juego en torno al sentido y el desencuentro en las relaciones lógicas que se establecen a través de las palabras. Otro recurso corresponde a la exposición de las fórmulas lingüísticas establecidas, haciendo evidente su reducción a sim-

ples significantes, para elaborar luego una serie de combinaciones que resignifican irónicamente los mismos términos, tal como se advierte en la descripción de Eurídice: “[...] Modelo de las modelos, modelo sobre las que se modelaban todas las modelos, fue, desde niña, una niña modelo[...] Con el tiempo pasó de ser una joven modelo a una modelo joven, cada día más joven y nada desdeñable, y cada día más modelo”(p. 61).

La metateatralidad se mantiene en la propuesta dramática de Morales y se vuelve explícita en episodios como el del Infierno, donde El Encargado evalúa la actuación de los otros personajes, señalando que en sus roles han estado deplorables y que no pueden justificarse confesando que improvisaron sus papeles, debido a la falta de tiempo. Y frente a la versión del mito que representan, los personajes desarman todo suspenso relativo al desenlace de la trama, propósito que se expresa en la voz del Doctor Marcus: “No cabe duda alguna. Ya conocen el mito. Aquí no haremos sino confirmarlo” (p. 67). Parlamento que vuelve sobre los pliegues de la metateatralidad en los niveles emplazados en el drama y sobre la versión que se entrega al público. Asistimos, entonces, a la ruptura de las expectativas del espectador, como otro rasgo que singulariza la obra de Morales.

Siguiendo las variaciones que impone el exilio en esta escritura dramática, la figura de Orfeo alcanza el estatuto de un personaje paradigmático, en su condición de viajero sufriente, que se interna en el mundo desconocido, desprovisto de documentos y bienes personales, siempre exigido a dar cuenta de sí y con la memoria a cuestas, como única marca de identidad:

LA SEÑORITA: [...] ¿Se encuentra desterrado? ¿Cambió de nacionalidad?

ORFEO: Igual que muchos.

LA SEÑORITA: La nacionalidad puede cambiarse; el nacimiento no.
¿De dónde viene?

ORFEO: De muy lejos. (p. 32)

La maleta de Orfeo es otro signo de este peregrinar inherente al exilio. Ella guarda las pertenencias esenciales del sujeto, el pasado y su memoria, escritas en las cartas destinadas a Eurídice. Las fechas activan los recuerdos y la memoria se despliega en el tiempo, son las fechas que lo amarran a un pasado preterido, exigiéndole el regreso. Este hombre en permanente y angustioso

tránsito, apenas provisto de una maleta donde se atesoran los jirones de su intimidad, desorientado y perdido en un sitio siempre ajeno, continúa la serie del viajero esencial, figura y motivo recurrente en este discurso dramático.

La obra de José Ricardo Morales avanza en su extrañamiento hasta *Las Españoladas*⁵⁷ (ed.1987), donde la mirada contempla al país de origen desde la extranjería, es el saber acumulado en el exilio, el tránsito desde la añoranza a la ironía, que permite retratar con distancia crítica aquello que conoce bien, porque sigue perteneciéndole.

Las *Españoladas* se ubican en lo que podemos considerar la etapa más reciente de esta producción dramática. La presentación de las dos primeras piezas *Ardor con ardor se apaga* y *El torero por las astas*, ofrece a Morales el espacio necesario para replantear la percepción que tiene, a fines de los ochenta, acerca de su propia obra. Interesante resulta la concepción del escritor como creador de un mundo textual en el que se proyectan, tamizadas con el distanciamiento reflexivo y el propósito estético, las vivencias personales más significativas, que hacen de la obra un objeto diferenciado y reconocible. En el caso de José Ricardo Morales, la singularidad de sus piezas radica en el exilio, que posibilita una nueva mirada y otra forma de conocimiento. Es el desprendimiento forzoso de su país el que lo impulsa a contemplar España desde la distancia y la extrañeza, bases sobre las que se fundan sus *Españoladas*, esas exageraciones que otorgan al ser hispánico una deformación grotesca, difícil de comprender sin la lejanía que procura su reconocimiento en plena conciencia. Cercana al esperpento, la *Españolada* que plantea el dramaturgo complementa la percepción desde lo interno, ya propuesta por Valle-Inclán, con la visión distante que rescata otros elementos que configuran la identidad española, como la intolerancia, la censura, la inquisición y el destierro.

Nos detendremos en *Ardor con ardor se apaga*,⁵⁸ españolada en tres actos, que escenifica la visita nocturna de don Juan a su autor, Tirso, quien vive una suerte de exilio interior en el convento merce-

⁵⁷ José Ricardo Morales, *Españoladas*, Madrid, Fundamentos, 1987.

⁵⁸ José Ricardo Morales, *Ardor con ardor se apaga*, en *Españoladas*, pp. 13-66. Cito por esta edición.

dario de Trujillo, el 8 de agosto de 1626. El texto nos ofrece un discurso acotacional que bosqueja espacios y movilidad escénica, sugiriendo más que imponiendo y, como suele caracterizar esta obra, dejando espacio a la labor del Director para imaginar el espectáculo. Así, la pieza considera la participación de quince personajes, que pueden ser asumidos por tres actrices y cinco actores, los espacios comparecen con sus nombres: celda de Tirso en Trujillo, casa de don Gonzalo y el jardín del acto tercero, donde la acotación se amplía a la descripción de las estatuas.

La trama pone en juego la metateatralidad, en lo que apreciamos el esfuerzo más logrado del autor, porque asistimos a la visita que Don Juan, hace a Tirso, mientras se despliega la representación de *Ardor con Ardor se apaga* en el corral de Trujillo y simultáneamente, en la obra que contemplamos. Estamos ante la versión de Don Juan, propuesta por su protagonista, gesto que permite la disidencia del personaje frente al mito que lo constituye, en un continuo contraste textual con *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, unido a la discusión teórica sobre los más diversos elementos de la pieza y del espectáculo, que se mantiene a lo largo del discurso. Por otra parte, la españolada explicita la condición desterrada de Tirso, como una proyección del exilio y, especialmente, del exilio republicano de 1939.

En lo que respecta al trabajo en torno al lenguaje, observamos el mantenimiento de las fórmulas lingüísticas vaciadas de su significado y, por lo tanto, reveladas en su reducción a significantes, que se resignifican con una lógica cargada de sentido irónico. También opera como un recurso el razonamiento llevado al extremo, donde se exponen sus aristas absurdas con un decidido efecto cómico. Por otra parte, se recurre a la gestualidad, como referencia a la censura que impone la Inquisición, especialmente en el tema de los moriscos.

El aspecto más desarrollado por Morales en esta obra corresponde a la metateatralidad, que rompe los estatutos establecidos en el pacto de la representación y los lleva a su máxima tensión, al hacer evidente la condición constructiva y ficcional de la propia pieza dramática. Las estrategias que elabora el autor se relacionan con distintos elementos del discurso y del espectáculo. En esta línea, contemplamos un Don Juan que no se reconoce en el mi-

to establecido por Tirso de Molina y que se dispone a escribir, con la ayuda de Tirso, una versión más cercana a su verdad. Esta obra lleva el mismo título que la de José Ricardo Morales, pero se ubica dentro de la primera, con una indicación temporal y espacial: "A esta hora, en el corral de comedias, representan una obra titulada *Ardor con ardor se apaga*" (p. 53). Pero el mito sufre una variación esencial, determinada por la condición racial del protagonista, que en esta nueva versión es un morisco, principio que desarma el propósito moralizador que asume el texto de Tirso, leído desde una cultura que se reconoce en los valores cristianos. Los efectos de este cambio tocan a la legitimidad que alcanzan ahora las acciones del protagonista y llegan al desenlace, invirtiendo el final con un Don Juan que no baja al infierno cristiano y que, por el contrario, asciende al cielo musulmán, en lo que viene a ser una nueva burla del Burlador.

Las relaciones entre los personajes resultan bastante complejas, porque Tirso de Molina se convierte en personaje de esta nueva versión. Con ello, Tirso es creador de Don Juan, en el mito original y Don Juan es creador de Tirso, en la obra que escribe. Ambos, en su estatuto de personajes, pueden anunciar el destino del otro y, así como Don Juan denuncia la españolada del destierro, junto a otras más; Tirso señala el fin del donjuanismo en una sociedad que asume la libertad sexual y en la que Don Juan será una figura caduca. A su vez, los parlamentos de las hijas de Don Gonzalo, Doña Ana, Doña Isabel y Doña Elvira, ofrecen una doble lectura que aparece mediada por la ironía, y que subvierte la tipología canónica de la dama cristiana y los valores que se le asignan.

Las alusiones intertextuales son recurrentes y aparte del *Burlador de Sevilla*, incorporan al Don Juan de Mozart. Esta intertextualidad pone de manifiesto el gesto metateatral, reforzado por personajes que comentan la obra de Tirso, que se reconocen y preguntan si la han visto representada, personajes que hablan de otras obras y de otros personajes de Tirso, una figura mítica que se inicia como dramaturgo con el apoyo de su autor, discusiones acerca de la veracidad de algunas figuras, contraste de propuestas teóricas acerca de la construcción de los personajes, la funcionalidad de algunos ambientes, las concepciones del

drama, hasta las indicaciones que alcanzan al espectáculo, como cuando Don Juan se pregunta si Tirso pretende abaratar los costos de la producción al encarnar dos papeles en la nueva versión o si busca transformar una escena en un retorno perpetuo, hasta impartir órdenes para que se apaguen las luces del escenario.

En esta obra, el exilio tiene una presencia explícita al aparecer como una españolada constante en la historia de los reinos establecidos en la Península, luego del Imperio y finalmente del país, para convertirse en esa deformación grotesca que constituye una marca de identidad. No es casual que Tirso se muestre como un escritor sometido a una suerte de exilio interior, condenado a la censura, la pérdida de su público y negado a la fama por el olvido de sus coetáneos, porque su situación resulta paradigmática como una proyección de todo exilio y, en particular, del Exilio Republicano de 1939. Tras su figura se puede develar la trágica nómina de exiliados ilustres, indicada en el texto, a la que el lector puede sumar el nombre de José Ricardo Morales.

En sus últimas creaciones, el autor indaga en torno a los conceptos de destino y azar, como categorías operantes en la comprensión del devenir humano. Tal preocupación resulta coherente con su regreso al mito, que se cumple en *Edipo Reina*⁵⁹ (ed. 2000) y *El destinatario* (ed.2002).⁶⁰

En el *Edipo* se confrontan el destino y la planificación, en una versión que retoma el asesinato de Layo y se clausura con la aclamación del nuevo rey. La escenografía representa un paisaje abrupto y un tanto desolado, por el que se desplaza Carpi, empujando un carro de aeropuerto con sus objetos esenciales. Estamos ante un mundo incierto, donde todo puede ser real o imaginario y los personajes están sometidos a una suerte de temporalidad detenida, porque el pasado y el porvenir “[...] son un presente que existe de una vez y para siempre” (p. 96). La continua referencia al mito original activa la relación intertextual entre la fuente y la

⁵⁹ José Ricardo Morales, *Edipo reina o La planificación en Teatro*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2000, pp. 87-122. Cito por esta edición. El prólogo de Eduardo Godoy es un aporte a la valoración crítica de esta obra.

⁶⁰ José R. Morales, *El destinatario en Teatro Mítico*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 2002, pp. 197-236.

versión que observamos, gesto que hace comparecer los anclajes fundacionales de la tragedia, cuando el joven Carpi da muerte a Venturino, el Rey de los Supermercados.

En la Segunda Parte se revelan las estrategias que los poderes estatuidos llevan a cabo para obtener el dominio en la reconstitución del Reino de Tebas, propósito que se pone en cuestión con la profecía de Tiresias, que logra vincular la imagen triunfal de Edipo al destino aciago que le aguarda. Reconocemos en Carpi al viajero esencial, otra vez la fragilidad de la memoria en los objetos que la relatan: una fotografía fechada en 1915, un traje marinero, la copa deportiva, partituras, cartas, el uniforme militar desgarrado en el hombro con la huella de la herida, el pasaporte y la carta de embarque, todo reunido como la entrañable síntesis de una vida.⁶¹

El destinatario confirma la vocación mítica del dramaturgo, así como su esfuerzo por desentrañar el sentido que los mitos nos ofrecen para alcanzar la comprensión del tiempo que habitamos. La acción se concentra en la azotea de una clínica geriátrica, lugar en el que se lleva a cabo un espectáculo cultural y donde tres mujeres deciden encarnar a las Parcas, activando el gesto metateatral que cruza la producción de Morales de comienzo a fin. Nuevamente se reiteran los comentarios y alusiones a los distintos factores que intervienen en el espectáculo teatral, desde el tratamiento de la intriga y el efecto del suspenso, hasta la impropiedad de ciertos juicios críticos .

La función de las Parcas es otorgar el destino particular de los individuos y, en esa medida, son responsables de la historia construida por la humanidad, siguiendo inexorablemente sus designios. A su vez, el objetivo de la puesta en escena en la azotea, corresponde al deseo de mostrar la producción del destino como acumulación de detalles azarosos, con efectos imprevistos, como el contagio epidémico que salta de un continente a otro, a lo largo del siglo XV, y que hace efectiva la globalización natural del planeta. De este modo, *El destinatario* recupera la evolución humana, en una relación que consigna el presente como una consecuencia ya prevista en el accionar de las Parcas y lo que procede, en la clausura de la obra, es el cambio del régimen que gobierna la existen-

⁶¹ Estos objetos se connotan con aspectos biográficos del autor.

cia, optando ahora por el azar, ejercido con la complicidad de todos los seres.

Estamos en un teatro de plena madurez, José Ricardo Morales mantiene el impulso de una creación de vanguardia que parte en España y se afianza en Chile, para convertirse en una figura clave de ese Teatro del Exilio Republicano de 1939, que anuncia desde nuestro país su absoluta vigencia y nosotros, chilenos y españoles, mantenemos la deuda en la valoración de su aporte.



INNOVACIÓN ESCÉNICA Y DRAMA EN LA MISMA HISTORIA

**César Oliva
Universidad de Murcia**



■ PEDRO MANUEL VÍLLORA, UN POETA DE LA ESCENA

Pedro Manuel VÍllora (La Roda, 1968) dispone ya de una sólida obra dramática, inmersa en su no menos considerable producción literaria en relación con su edad, que se distingue principalmente por su preocupación por la poesía. Su inclusión en recientes antologías lo demuestra. No es normal que al último teatro español lleguen poetas, siquiera gentes del mundo de la literatura, con todo lo que eso significa. Supone encontrarnos, por una parte, con textos especialmente ponderados y rigurosos; por otra, con la evidencia de estar ante el carácter alternativo que siempre ha supuesto el teatro de los poetas frente a la convención escénica. Precisamente el teatro de los poetas ha sido el gran innovador del arte dramático desde la actividad simbolista del último tercio del siglo XIX. Una actividad que llegó con fuerza al modernismo noventayochista, y que, ante situaciones de crisis como la vivida en la decadencia realista de principios del XX, hizo decir a Benavente, en 1907, aquella célebre frase de: “¡Poetas de España, yo, que daría todas mis obras por un soneto de los vuestros, os lo digo con toda la verdad de mi amor a la poesía: venid al Teatro!”.⁶² Otra cosa será la aplicación que tuvo este reclamo en los escenarios de entonces, y la que podría tener en los de ahora, en los que, ya no la poesía, sino

⁶² Citado por Rubio Jiménez, *El teatro poético en España*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, p. 28.

la cordura dramática parece haber desaparecido.

Víllora cuenta en su todavía breve biografía con una serie de textos de muy diversa naturaleza, unidos todos por su preocupación por la palabra como primera fuente de seducción. Ha cultivado el ensayo en *La noche no es hermosa* (1994) y *Casa de juegos prohibidos* (1997), estudiando allí la obra de Terenci Moix y Ana María Matute respectivamente; ha escrito poesía, como *Aprendizaje de la mezquindad* (Premio Sial 2002) y obras que se incluyen en las antologías *Poesía Ultimísima* (1997) y *Milenio* (1999); relatos, *Por el amor de Ladis* (2000); y, por supuesto, teatro, que alterna con su labor como crítico y editor. En sus primeras obras dramáticas es fácil advertir un enorme cuidado en el manejo de la palabra, no sólo en el uso escénico, sino en el literario. Una palabra que aparece siempre acompasada y rítmica (*Amado mío o La emoción artificial*, 1992), en forma de verso libre (*Las cosas persas*, 1994, y *El eclipse de un Dios*, 1966), o como reducto implacable de las relaciones humanas (*Bésame macho*, 1999). Una palabra siempre cargada de elementos referenciales, desde el universo dramático de Shakespeare a la poética de la Biblia, pasando por los cerrados mundos de Beckett o Genet, del que tantos débitos tiene, pero al que abandona a la hora de la verdad, es decir, a la hora de configurar su propio espacio dramático. Víllora, en su obra teatral, prescinde de todo menos de la palabra: prescinde del lugar, del tiempo y prácticamente de la acción. ¿Qué queda, pues? Su teatro. Un teatro en construcción, pero que apuesta desde el principio por una línea de deconstrucción, de rotunda provocación, de agresividad ambiental, de rica ambigüedad erótica, de sólida claridad emocional.

En esa dirección aparece *La misma historia*, quizás el texto que más reescrituras ha experimentado entre los suyos, y que ahora nos ofrece la más reciente de 2001. Entre el publicado en 2000 (*La Avispa*) y éste puede que haya más variantes de las que parece a primera vista. Puede también que alguna vez merezca la pena estudiar el porqué de esas variantes, aunque nadie como el propio autor estará capacitado para contestarlas. Baste, de momento, entrar en tan complejo texto con el fin de empezar a definir algunos de los rasgos más característicos de uno de los jóvenes

autores de la escena española del siglo XXI.⁶³

■ ENTIDAD ESCÉNICA DE *LA MISMA HISTORIA*⁶⁴

a) Estructura y orden dramático

La misma historia dispone de una inquietante forma escénica cuya complejidad merece más de una consideración. Dicha forma encierra un profundo significado, a pesar de que el autor insista en decir que “no es más que una historia...”. Precisamente por eso. Por no ser más que “una historia...” la obra dispone de una enorme y aparente sencillez; la sencillez de los mejores dramas. Bien podríamos decir, a priori, que se trata de un acercamiento a la condición humana más natural o, dicho de otro modo, a la propia naturaleza del hombre aunque, por aquella misma sencillez, encierre los más oscuros significados. Víllora no propone un acercamiento cualquiera, como el de una historia cualquiera. En la manera de plantear el drama está su verdadero alcance. Por eso vamos a entrar en los contenidos para, a partir de su disposición, intentar profundizar en los hechos narrados según las distintas perspectivas escénicas que ofrece.

La misma historia está estructurada en siete escenas o cuadros de muy distinta medida, aunque el conjunto ofrezca un gran equilibrio. Las impares (I, III y V) son breves, ocupando cada una de ellas algo así como el 2% del total; forman otros tantos monólogos de los tres personajes principales: aquéllos que más participación tienen en el drama. La VII y última, también breve, aunque no tanto (7% del total), precisamente por no ser monólogo, asume la función de una especie de desenlace. El resto de escenas, las pares (II, IV y VI) son el verdadero núcleo dramático del texto, los sitios en donde se desarrolla el aparato escénico más significativo. Ocupan, respectivamente, el 37%, 16% y 30% de la totalidad del texto. Son, sin duda, los momentos en los que el autor hace crecer con toda propiedad su drama.

⁶³ Aunque no sea motivo central para este análisis, bien está informar que el teatro de Pedro Manuel Víllora cuenta con varios reconocimientos y galardones, entre los que figuran el Premio Calderón de la Barca (*Bésame macho*), el Rojas Zorrilla (*Las cosas persas*), el Ciudad de Alcorcón (*Amado mío*) y el accésit al Lope de Vega (*La misma historia*).

⁶⁴ Seguimos el texto copiado en impresora por el autor, que figura a continuación. Como hemos dicho, existe una primera edición de 2000, publicada en la colección “El ojo de la Avispa”, núm. 13, con un brevísimo prólogo de Nuria Espert y un epílogo de Ignacio Amestoy, titulado “La doble mirada de Juno”, cuya lectura recomendamos al lector interesado en este texto.

Antes de entrar en el análisis de cada una de estas escenas, es preciso destacar un elemento crucial como es el orden dramático en el que figuran. Como bien señalaban las preceptivas clásicas, el orden encierra una de las propiedades básicas del drama.⁶⁵ Para VÍllora, el orden de su obra no sólo es un signo, sino un significado esencial. De manera que su predilección por el orden que propone ayuda a comprender el alcance de sus intenciones. Otra cosa, nada disparatada, hubiera sido la inversión de ese orden, como veremos después en un postrero y revelador ejercicio dramatúrgico. El autor comienza por lo que para él es el principio: la salida del Hijo (de los hijos) de la casa paterna. Una salida que connota algo que tiene apariencia trágica: la desaparición o la muerte. Para VÍllora es el principio; lo demás, el proceso; todo lo que hace que lleguemos a ese punto, y a esa conclusión, no será más que el proceso.

b) Personajes no dramáticos

El autor pone en juego un particular sentido del personaje dramático, que coincide en mucho con las nuevas interpretaciones que del mismo han dado dramaturgos como Koltès.⁶⁶ VÍllora insiste a cada momento en separar el sentido centrípeto de sus personajes (yo soy así, tengo esta psicología, me muevo bajo estos impulsos, etc.) por otro centrífugo (soy, pero no soy; soy éste pero también podría ser aquél, etc.) No hay evidencias comunes en la forma de ser de los personajes, sino pluralidad de evidencias. El personaje en el sentido aristotélico no existe, sino actores que conducen personajes. Sin aceptar ese itinerario (actor-personaje) es imposible entender la obra. Estos personajes dramáticos parten de la propia distribución de funciones de los papeles, según indica una de las primeras didascalias de la obra. Los personajes no son ellos propiamente di-

⁶⁵ Recordemos estas palabras de Aristóteles: "Lo más importante de estas partes [fábula, caracteres, elocución, pensamiento, espectáculo y melopeya] es la organización de los hechos, pues la tragedia es mimesis no de hombres, sino de acciones y de vida" (1.450a). En *Poéticas*, ed. Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1977, p. 25.

⁶⁶ El concepto de personaje dramático empieza a cuestionarse desde el Simbolismo, en el que desaparece como tal para transformarse en entes, sombras, colores... Ver al respecto, entre otros, Eric Bentley, *La vida del drama*, Barcelona, Paidós, 1982; Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro*, Paidós, Barcelona, 1998; Anne Ubersfeld, *Semiótica del Teatro*, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989. En ésta última, "Crítica de la noción de personaje" (p. 85).

chos sino actores. De manera que el Hijo es también Él y el Muchacho; el Padre, Maestro y Miguel; la Madre, Lina; y Ella, Ella no más. Son los rostros los que determinan los personajes, y aunque el texto indique que son otros distintos, para el espectador siempre serán los actores que los representan. Insistimos en este dato fundamental para la lectura del texto, pues marca una intencionalidad del autor no fácil de apreciar si no se visualiza. Esta circunstancia anula la aparente naturaleza narrativa del texto, e invita a ser tenido en cuenta como obra de teatro presta a la representación. Otra cosa es la manera como se haga.

Junto a ello, VÍllora introduce en las escenas pares un personaje, que podríamos denominar narrador-narrante, ya que asume ambas funciones de manera explícita. No interviene expresamente en la escena más que de manera elíptica, con lo que consigue dramatizar la propia voz del autor. Estamos ante un efecto de interesantes prestaciones en esta obra, y quién sabe si en otras futuras. Un efecto que, sin necesidad de contener la originalidad absoluta, está perfectamente aplicado a lo que el autor quiere. No sólo consigue que su voz esté presente sino que ésta cambie de personaje, pues nunca el narrador-narrante es el mismo: varía escena a escena. Padre (II), Madre (IV), Hijo (VI) y Ella (VII) son sucesivas manifestaciones objetivas del autor. Algo que los creadores hacen desde el origen del teatro (situarse en distintos puntos de vista de los distintos personajes) y que aquí se asume con la trampa y cartón que son connaturales con la escena.

c) Desarrollo dramático

Escena I. El Hijo plantea el sacrificio que supone contar su historia. El sacrificio de salir de su medio, sin saber bien el porqué, aunque con la pretensión de buscar la verdad de ese porqué. Pero la verdad no se puede contar, dice. De ahí que el autor manifieste el deseo de intentar la pluralidad de los puntos de vista de todas las personas que intervienen en esa historia: Padre, Madre y él mismo. En este primer monólogo se intuye también la preocupación de VÍllora sobre los límites de la materia dramática que maneja. Cuenta una historia, pero es una historia cualquiera, dice, que no tiene por qué ser la suya (¿la del Hijo?; ¿la del autor?). Ante la dificultad que representa, reclama la ayuda de otros personajes

para completar la narración.

Escena II. El primer personaje que ayuda a dicha narración es el Padre, que insiste también en que no es ésta su historia, aunque la pueda contar. Es la primera vez que aparece el efecto narrador-narrante (el Padre), cuya presencia produce una de las muchas sensaciones de inquietud que proliferan en el texto. Con él surgen también ciertas notas autocríticas, que siguen mezclando al autor con el personaje, en una de esas múltiples promiscuidades narrativas del texto: "...Y pido perdón por una pedantería que no va conmigo..., en terrenos abstractos". La acción es simple: el Hijo, que ha regresado después de dos años de ausencia, habla con su Hermana, mientras se prueba jerseys de ella para poder compartirlos en un momento dado. Hablan del pasado inmediato, de la muerte del Padre, de la muerte de la Madre, de las relaciones de todos ellos entre sí. La manera de compartir los jerseys abre un amplio campo expresivo hacia cierta variedad de formas de incesto: el de Hijo con la Madre (que se cuenta), el del Padre con la Hermana (que se cuenta también) y el del Hijo con la Hermana (que se ve a lo largo de la escena). La insistencia en signos tan rotundos como el que la chica se vista con el vestido de la Madre, el que los hermanos bailen (la sensualidad del tango), se besen, se acaricien y se maten, o el que cuenten con todo detalle los mimos y cuidados que la Madre dispensó al Hijo, deja abierta la puerta hacia una continua presencia del homosexualismo en el ambiente:

ÉL.— Él era un cabrón y tú una ramera. Cuando os descubrí juntos me juré que nunca estaría con una mujer.

Todas estas circunstancias se descubren mediante un diálogo contrapunteado que muestra una realidad (la de los hermanos) rota por otra (la del Padre, que insiste en que no forma parte de la historia). Ese no querer formar parte de la historia es una manera de aceptar lo escabroso de la misma, aunque el autor repita que pasa todos los días. Si así fuera, no se hubiera convertido en materia teatral como ésta.

Escena III. Segundo monólogo, esta vez el de la Madre, que reduce todo a un "problema de amor". Redunda en el cariño que

siente por su Hijo, y en el de éste por ella. Dibuja en el horizonte el temor por el momento de la separación: “Creí que ese momento nunca llegaría”.

Escena IV. La Madre es quien asume el papel de narrador-narrante de esta nueva historia, una historia del pasado, que cuenta estando muerta (“Hace demasiado tiempo que sólo siento hambre y frío”). De nuevo la historia no es la de su Hijo, pero podría haber sido. Es la historia de quien mata al padre, o al Maestro, en este caso, y que se desprende, quizás demasiado, de los parámetros espacio-temporales de la obra. Es el Maestro que escribió una serie de cartas antes de ser detenido por los sicarios del Emperador, y que espera, junto al Muchacho, su detención. Aquél anuncia que ha sido traicionado, aunque aguarde el desenlace con toda serenidad. Es un momento de plenitud, ya que entre Maestro y Muchacho hay algo más que una relación docente. La escena desemboca en un momento de amor, truncada por la acción del Maestro que corta los testículos al Muchacho, que es el traidor encubierto. El cuadro, situado justo en el centro de la obra, y alejado ambientalmente del resto, más en la intención que en la evidencia, tiene rasgos de irrelevancia. Al lado de la potencia del resto de escenas, la historia del Maestro es tan prescindible como un entremés de una comedia. Demasiado referencial; demasiado tremendista; demasiado simbolismo en los cruces Padre-Maestro e Hijo-Muchacho. No olvidemos que los rostros son los mismos. Por eso las interpolaciones de la Madre son menos interesantes: quedan más ajenas a la historia.

Escena V. La Historia del Padre compone este nuevo y último monólogo sobre el mimetismo de todas las salidas (huidas) de los hijos. Su reflexión recupera el nervio de la historia principal.

Escena VI. Llamada “Delirio”, no es más que la historia de un imposible regreso del Hijo, desde la perspectiva de la Madre (Lina) y el Padre (Miguel). Este nuevo Hijo del que se habla, Carlos, que insiste en no ser ninguno de los Hijos de escenas anteriores, no ha regresado después de ir a jugar un partido. Los padres lo esperan aunque saben que nunca volverá. La anécdota es lo de menos. Mayor sentido y entidad tiene el desarrollo dramático de la situación. Dentro de ella, dos momentos destacan de manera particular por su originalidad. En el primero, el autor crea una nue-

va intersección de planos, más allá de la intervención del Hijo (narrador-narrante aquí) mezclado con el diálogo de los padres. Se trata de un nuevo cruce de planos por medio del cual Miguel y Lina hablan entre sí, pero de cosas totalmente distintas. Miguel lo hace de Lina, de cómo era, de su pelo...; Lina, del cariño infinito que profesa a su Hijo y el de su Hijo por ella. Es aquí donde la entidad homosexual del Hijo se desparrama con vigor por la escena. En un segundo momento, el Padre asume el papel del Hijo, y habla a la Madre como si de aquél se tratara. Nadie ignora que el Hijo no vendrá cuando vemos entrar botando un balón solitario, que atraviesa el escenario.

Escena VII. “La Historia de un adiós” es la auténtica despedida del Hijo. Un Hijo se va de casa. Es el momento de ritmo más ágil de la obra. Las réplicas surgen entrecortadas, trepidantes, cargadas de ambiguos significados. Escena terriblemente picada. Es un adiós muy activo. No hay ideas detrás ni explicaciones. Frases de tres o cuatro palabras la mayoría. Lo imprescindible, y lleno de elementos metateatrales. En el mismo texto se indican las acciones, como si se tratara de verdaderas acotaciones dichas. “¿Qué nos queda por hacer? Poca cosa; tan sólo asistir a la despedida final”, dice Ella, último narrador-narrante de la obra, como si el autor quisiera cerrar con los tres personajes (o personas) principales, para terminar con seis “adioses” seguidos, rematados con un “Silencio” dicho por Ella, como disdascalia final. No final, pues tras reiterar que lo dicho y narrado no es más que “la historia de siempre [...] la historia de todos”, termina diciendo que es “la misma historia”.

■ ESCENARIOS

Parece evidente que un planteamiento como el de *La misma historia* precisa reafirmar su teatralidad. Y eso no se consigue por otros medios que los de ponderar los recursos expresivos de la palabra, sin ocultarlos, sin aparentar fuente alguna de espectacularidad. Eso es lo que hace Villora con la sobriedad de los espacios elegidos: “Una cama” para la Escena I. En la II no hay acotación, sino descripción del lugar en las palabras del Padre, narrador-narrante de esta escena: “Digamos que este hermano y esta hermana están en un espacio concreto y real que es la casa de Ella, y, para

ser más precisos aún, en su dormitorio, probándose unos jerseys”. La cama anterior tiene permiso del autor para permanecer en escena. Y por supuesto en la III, en la que la acotación repite lo de la I: “Una cama”, circunstancia que se presenta de manera idéntica en la V; en suma, en los tres monólogos intercalados en la obra en sus escenas impares. También la IV transcurre en un dormitorio, como dice la Madre, no la acotación, siguiendo el mismo procedimiento de la anterior escena par. En un dormitorio “pero de una época anterior”. Una época en la que no había luz eléctrica, pues el Muchacho entra en la estancia con una vela. En la Escena VI sigue diciéndose que es un dormitorio el sitio “donde transcurre esta historia”, en palabras del Hijo. Como dormitorio es el lugar en el que sucede la VII y última, “pero no me preguntéis por qué”, dice Ella, que es quien describe la situación.

El autor reduce el énfasis del espacio a su mínima expresión. Probablemente en su imaginación le bastase la referencia de una cama como punto axial sobre el que giran todas sus historias. Y como éstas, que son la misma, también la cama es la misma cama; al menos, eso es lo que se dice.

■ ¿LA MISMA HISTORIA?

Es posible que, en el fondo, Villora nos haya contado la misma historia. Es posible, pero nunca cierto del todo. Estaríamos ante la verdad de cada cual, que diría Pirandello. Tampoco debe importar que sea la misma o distinta historia, pues convengamos que el terreno de las mayores conquistas expresivas de este drama está en la forma más que en el contenido. Diríase que apenas importa que sea la misma historia, pues lo que no es lo mismo es la obra y su intención dramática. Y si no hagamos un pequeño ejercicio que prueba la idoneidad del desarrollo dramático elegido. Si leyéramos al revés la obra, es decir, desde la escena VII, que sería la I, a la I, que sería la VII, ¿se perdería algo del valor narrativo del texto y de la acción propiamente dicha? Veamos cómo quedaría:

- 1.^a escena: Un Hijo se despide de sus padres: se va de casa.
La historia de siempre (VII);
- 2.^a escena: Los padres esperan inútilmente al Hijo. Ya no volverá puesto que ha muerto (VI);

-
- 3.^a escena: El Padre reconoce la necesidad de que los hijos se vayan de casa (V);
 - 4.^a escena: Un Muchacho traiciona al Maestro para llegar a su puesto de privilegio (IV);
 - 5.^a escena: La Madre tiene su propia explicación para la salida del Hijo: se trata de “un problema de amor” (III);
 - 6.^a escena: El Hijo vuelve a casa después de dos años de ausencia. Los padres ya han muerto. Junto a su hermana, reproduce las respectivas historias de esos hijos con esos padres, así como sus relaciones eróticas (II);
 - 7.^a escena: El Hijo plantea, como si fuera un sacrificio, su definitiva salida (I).

Salvo la escena 4.^a, que coincidiría con la IV de la obra, el resto muestra al menos la misma coherencia en un sentido que en otro; la misma coherencia narrativa, pero, qué duda cabe, distinta coherencia dramática. Sin embargo, el orden de Vllora es el bueno: aunque sea más esquivo con la lógica es más sugestivo con el teatro; más sugestivo y más arriesgado, pues así muestra de manera más profunda las relaciones entre acción y narración, entre actante y personaje, entre fondo y forma.

■ UN TEXTO DE HOY

El teatro español actual, tan acosado por agoreros, tan negado por la crítica, se halla inmerso en una constante, gratificante y lúdica carrera de contar cosas de otra manera, de buscar soluciones, respuestas a las cuestiones de la cotidianeidad. Por eso saludables obras como éstas, y autores como Vllora, empiezan a apostar por una teatralidad distinta, y no lo decimos así porque dudemos de ella, sino porque maneja con todo desparpajo las fronteras de lo que, hasta hace poco, venía llamándose teatro, es decir, una obra en dos o tres actos, con planteamiento, nudo y desenlace. Desde Beckett, al menos, y quizás desde mucho antes, el arte dramático no puede constreñirse a un canon único. El autor del siglo XXI tendrá por objetivo principal bucear en formas de expresión distintas, que, sin terminar de herir de muerte a la propia esencia del teatro, encuentre vías de comunicación adecuadas al momento. Ya sabemos que eso significa riesgo, y que el

riesgo no tiene nada que ver con la rápida conquista de la fama, el galardón y la taquilla. El pasado siglo produjo nombres bastantes para escribir la falsa historia del teatro español, en donde una pléyade de autores (Valle-Inclán, Azorín, Grau, Gómez de la Serna, Morales, Romero Esteo...) aparecen como los más representativos aunque nunca significaran nada en las contadurías. Tampoco está mal que gentes como Vállora prueben, en sus primeras escaramuzas, el agridulce sabor del reto.

La misma historia que hemos repasado, con su impecable orden dramático, sus personajes que no lo son, sus espacios escuetos, su promiscuidad narrativa, el extraordinario valor de sus palabras, qué duda cabe que será una señal del nuevo e inicial teatro español del siglo XXI.



PUBLICACIONES Y ESTRENOS DE PEDRO MANUEL VÍLLORA



■ OBRAS DE TEATRO

- *La misma historia* (primera versión, 1989)
- *Lo que sé de ti* (1989). Inédita. Lectura dramatizada con dirección de Francisco Vidal en el II Salón del Libro Teatral Español e Iberoamericano: Casa de América, Madrid, 2001.
- *Amado mío o la emoción artificial* (1992): Ayuntamiento de Alcorcón, 1999. Publicada junto a *Las cosas persas* y *El eclipse de un dios*: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y Asociación de Autores de Teatro, Toledo, 2000 (introducción de Pilar Sánchez Castro y prólogo de José Luis Miranda). Lectura dramatizada con dirección de Francisco Vidal dentro del IX Ciclo de la AAT: Teatro Príncipe Gran Vía, Madrid, 2001. Escrita con una Ayuda a Autores de Teatro de la Comunidad de Madrid y la AAT 1992. Seleccionada por el Centro Dramático Nacional para el Programa NET (New European Writing) de la Convention Théâtrale Européenne 2000. Premio Ciudad de Alcorcón 1999.
- *Las cosas persas* (1994): Ayuntamiento de Toledo, 1998. Publicada junto a *Amado mío o la emoción artificial* y *El eclipse de un dios*: JCCM y AAT, Toledo, 2000. Edición digital: www.novalibro.com, 2001. Lectura dramatizada con dirección de Luis Merchán en el X Ciclo de la AAT: Centro Cultural CAI, Zaragoza, 2002. Escrita con una Ayuda a Autores de Teatro de la CAM y la AAT 1994. Premio Rojas Zorrilla 1997.
- *El eclipse de un dios* (1996). Publicada junto a *Amado mío o la emoción artificial* y *Las cosas persas*: JCCM y AAT, Toledo, 2000.
- “Acoso de muñeca” (1998), publicada en Grupo Juan de Mairena: *Literatura Universal*; Akal, Madrid, 1998. Lectura dramatizada con dirección de Jesús Cracio dentro del I Salón del Libro Teatral Español e Iberoamericano: Casa de América, Madrid, 2000.
- “El ciego de Gondar” (1999), publicada en *Cuadernos escénicos* 2:

Casa de América, 2000; y en *El extramundi y los papeles de Iria Flavia XXIII*: Fundación Camilo José Cela, 2000. Escrita por encargo de la Casa de América y estrenada con dirección de Rosa Morales y Catalina Lladó dentro del espectáculo *Cabaré Borges*: Casa de América, Madrid, 1999.

- *Bésame macho* (1999): Centro de Documentación Teatral, Madrid, 2001 (prólogo de Adolfo Marsillach). Lectura dramatizada con dirección de Carlos Marchena: Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2002. Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca 2000.
- *La misma historia* (versión definitiva, 2001)

■ ADAPTACIONES Y DRAMATURGIAS

- Jean Genet: *El balcón*. Estrenada en 1993 con dirección de Belén Macías.
- Alfred de Musset: *La noche veneciana*. Estrenada en 2000 con dirección de Pedro Manuel Villora
- *Cervantes tiene 25 años. 25 acciones teatrales*. Encargo de la Fundación General Universidad de Alcalá para conmemorar el 25 aniversario del Premio Cervantes. Estrenada en 2001 con dirección de José Luis Raymond.
- Jean Anouilh: *Becket o el honor de Dios*. Estreno previsto en 2003.
- Charles Dyer: *La escalera*. Estrenada en 2003 con dirección de Ángel Fernández Montesinos.

■ NARRATIVA

- “Muerte en el jardín”, en VV. AA.: *Premio de Cuento y Poesía Miguel de Cervantes 1981-1985*; I. B. Miguel de Cervantes Saavedra, Alcazar de San Juan, 1986. Premio Miguel de Cervantes 1985.
- “Dolor de ángel”, en VV. AA.: *El sitio y nueve cuentos más*; Confederación Española de Cajas de Ahorro, Madrid, 1989. Premio Hucha de Plata 1989.
- “La fiesta del niño solo”. *Plaza Mayor*, diciembre 1998.
- “Los niños del tren”. *Blanco y Negro*, 27 de febrero 2000.
- *Por el amor de Ladis*: Huerga & Fierro, Madrid, 2000. Escrito con una Ayuda a la Creación Literaria del Ministerio de Cultura 1991.
- “El canto del cisne”. *ABC*, 25 y 26 de octubre 2001.

■ POESÍA

- *Amargor* (plaquette): Ediciones Secretas, Madrid, 2001.
- *Aprendizaje de la mezquindad*: Sial, Madrid, 2003 (prólogo de Santia-

go Castelo). Premio Sial 2002.

■ VARIOS

- Terenci Moix: *La noche no es hermosa*. Edición e introducción de Pedro Manuel Vállora. Prólogo de Rafael Conte. Espasa Calpe, Madrid, 1994. Círculo de Lectores, Barcelona, 1995. Planeta DeAgostini, Barcelona, 2002.



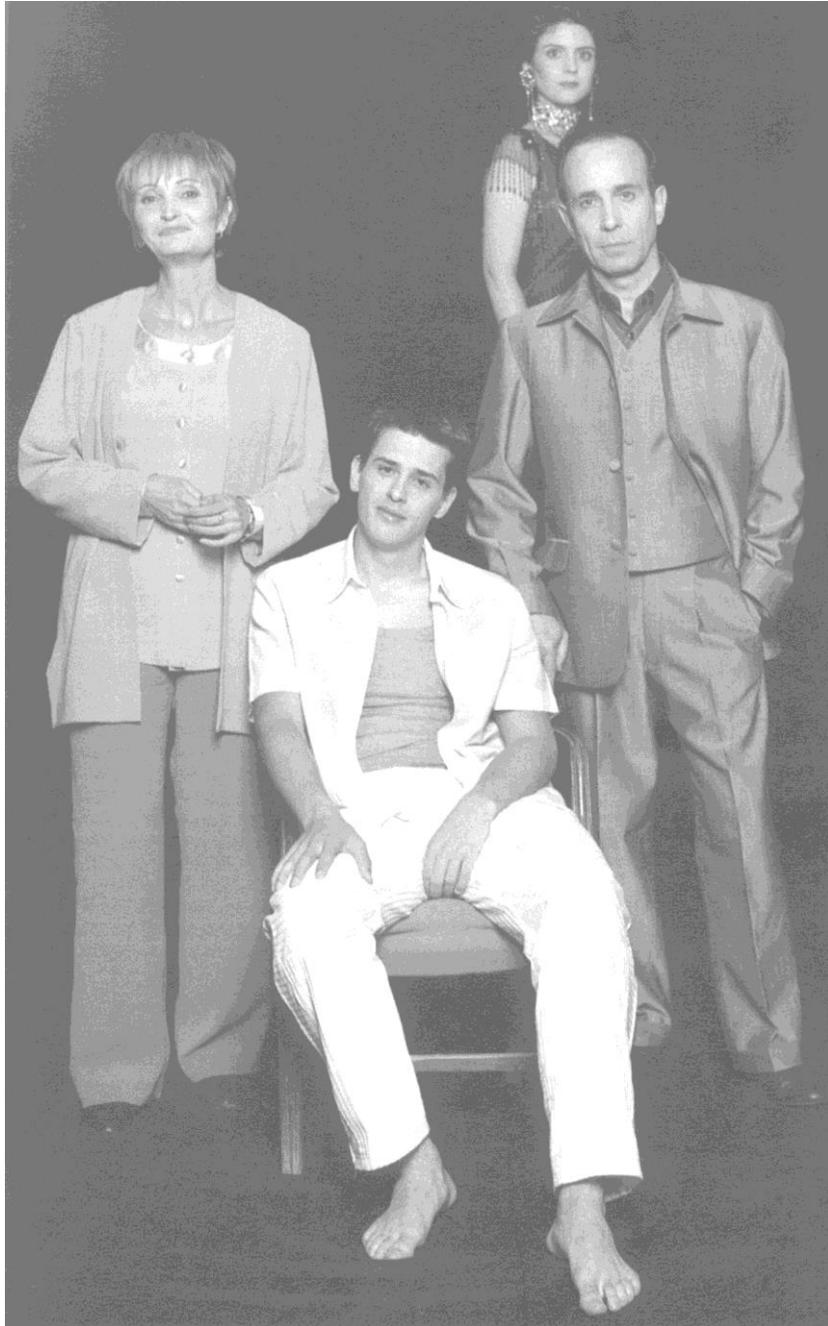
LA MISMA HISTORIA

Pedro Manuel Vllora



Fragmento

*Al padre S., la madre J.,
el hermano S., el hermano J. J.,
y la hermana A. R.,
sin cuya presencia esta historia no habrfa sido la misma.*



La primera versión de *La misma historia* se escribió en 1989. En 2000 obtuvo el accésit del Premio Lope de Vega y ese mismo año fue publicada por la editorial La Avispa con un prólogo de Nuria Espert y un epílogo de Ignacio Amestoy.

En 1998 se hizo una lectura dramatizada en la Sala García Lorca de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid dentro del ciclo “Detrás de las sombras II” organizado por la Asociación de Directores de Escena. El equipo de la lectura fue el siguiente:

Lina, Madre: Charo Soriano
Padre, Maestro, Miguel: Pepe Martín
Hijo, Él, Muchacho: Eloy Azorín
Ella: Yaël Barnatán

Viola: Irene Argüello
Viola: Bibiana Arranz
Violín: Íñigo Aranzasti
Violín: Manuel Fuentes

Iluminación y dirección: Carlos Marchena

La versión definitiva de *La misma historia* se escribió en 2001. El 17 de abril de 2002 se estrenó en el Teatro Pavón de Madrid dentro de la programación del Centro Dramático Nacional, coproductor del montaje junto a la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. El equipo del espectáculo fue el siguiente:

Hijo, Él, Muchacho: Vicente Camacho
Padre, Maestro, Miguel: Alberto de Miguel
Ella: Sara Illán
Madre, Lina: Amparo Pamplona

Escenografía: Gerardo Trotti
Vestuario: Rafael Garrigós
Composición musical: Miguel Tubía
Coreografía: Carlos Vilán
Dirección: Juanjo Granda

Personajes

HIJO
PADRE
ÉL
ELLA
MADRE
MUCHACHO
MAESTRO
LINA
MIGUEL

División de papeles

Actor joven: HIJO, ÉL, MUCHACHO
Actor mayor: PADRE, MAESTRO, MIGUEL
Actriz joven: ELLA
Actriz mayor: MADRE, LINA

Es, pues, bajo el signo de un impulso interior sumamente peculiar, como queremos presentar el drama que se desarrollará a continuación.

JEAN GENET: *Querelle*

¡Es imposible analizarlo y profundizarlo todo si queremos seguir adelante!

THOMAS MANN: *La montaña mágica*

Aquel día hizo lo que todos los días.

ANA MARÍA MATUTE: *El tiempo*

Escena I: Historia del hijo

(Una cama. El HIJO sentado en primer término. Al fondo, figuras entrevistadas.)

HIJO.— Todo, y cuando digo todo me refiero a cuanto va a poder ser contemplado a partir de ahora mismo; todo, repito, forma parte de lo que en algún momento del pasado habría sido considerado mi sacrificio expiatorio. Sé que hoy, en cambio, ya no es tiempo de sacrificios, ni de expiación pública de los pecados; tal vez ni siquiera sea tiempo de redención. No importa, porque nada de lo que quiero contar tiene que ver con el pecado. Nada, aunque lo pueda parecer, es fruto de un deseo inmoral... Pero yo no soy quién para hablar de deseos y culpas, y quizá en mí habite una mancha cuyo escondrijo ignoro. Si esa mancha existe, quisiera saber en qué lugar se encuentra, cómo surgió, a qué me obliga, cuál es su fin... Aunque no sé qué estoy diciendo. Me contradigo. Hablo de una mancha que no sé si existe. Afirmando que no he pecado y sin embargo planteo un sacrificio, un intento de borrar cualquier culpabilidad y recuperar la inocencia, mi inocencia. No puedo defender a la vez una cosa y su opuesta. Debo decidir y elegir entre dos contrarios, pero no tengo una idea clara de mí, no sé lo que me pasa, no estoy seguro de lo que quiero, no sé abrir mi corazón. Doy demasiados rodeos para hablar de mí, pero yo sólo sé contar historias... Esta es la historia de un hijo que cuenta historias a

unos padres que no siempre las quieren escuchar. Y esta es también la historia de unos padres que quisieran escuchar otra historia de labios de su hijo, la historia verdadera, la historia real. ¿Pero acaso alguien sabe cuál es la verdad de su historia? ¿Sabe el padre cuál es la verdad? ¿Lo sabe la madre? ¿Lo sabe el hijo? La verdad no se puede contar. Para decir la verdad se han inventado las historias. Esta es la historia de una verdad que no se puede contar, aunque se cuenta, y de personas que no quieren escuchar, pero que escuchan. Y es una historia de sobras conocida: la de cualquier hijo que se hace mayor... Para contar algo fácil y pequeño he creado muchas historias. Historias de padres e hijos, de madres e hijos, de padres y madres y hasta de hijos y hermanos. Historias que son, todas, la misma historia, y que no me atrevo a contar, por eso he pedido a mi padre que esté aquí, a mi lado, para apoyarme en él y que sea él quien os cuente una historia que, quizá, también tenga que ver con su propia historia.

Escena II: El camino de los sueños

PADRE.— Esta historia que voy a contar, que debo contar, no es la mía. No es mi historia. Nunca lo ha sido, y espero, deseo, que nunca lo sea. Habla de un muchacho que podría ser mi hijo, pero que también podría no serlo, y de una joven que podría ser hija mía, pero que seguramente no lo es. Es la historia de un hermano y de una hermana, que son ellos; pero yo, que no sé casi nada, tampoco sé sus nombres. Mi hijo, el que sí es mi hijo, y que es quien ha imaginado esta y el resto de las historias, no me ha dicho cómo se llaman. Y eso me molesta, porque no tengo tanta imaginación como él ni me muevo bien en terrenos..., y pido perdón por una pedantería que no va conmigo..., en terrenos abstractos. Debo referirme a ellos simplemente como ÉL y ELLA, aunque preferiría utilizar nombres propios, concretos, de la misma manera que prefiero saber que tienen una cara, y no otra, así como un cuerpo, que es uno, ese, y no otro. Digamos que este hermano y esta hermana están en un espacio concreto y real que es la casa de ELLA, y, para ser más precisos aún, en su dormitorio, probándose unos jerseys... Y están solos, aunque su historia no pueda entenderse sin una madre y un padre que, por suerte, no se parecen en nada ni a mi esposa ni a mí. Aunque esto último lo digo yo, no mi hijo, porque al contarme la historia por primera vez tuve la impresión, quisiera creer que falsa, de que él pensaba otra cosa.

ÉL.— ¿Este?... No, seguramente no... Es que me cuesta decidirme.

ELLA.— Te puedes quedar todos los que quieras.
ÉL.— Me basta con uno. Para dos días tan sólo no necesito saquear tu guardarropa.
PADRE.— *Me pregunto qué hace el chico en el dormitorio de su hermana, por qué se prueba su ropa, para qué necesita un jersey.*
ÉL.— ¿Y si me quedase con este?
ELLA.— Por favor, no seas ridículo.
ÉL.— Pues es tuyo. Tú sabrás por qué te lo has comprado.
ELLA.— No me lo recuerdes que ni yo lo sé. Debía de tener una depresión o algo por el estilo. No creerás que he sido capaz de ponerme esto alguna vez.
ÉL.— Sí, sí; disimula ahora si quieres, pero acabas de perder todo tu prestigio de señora elegante, hermanita. No será a ti a quien recurra cuando necesite consejo.
ELLA.— Mejor sería que te callases y escogieses algo. Ya has visto todo lo que tengo, así que no puedes elegir salvo entre estos.
ÉL.— No sé; no hay ninguno que me atraiga especialmente.
PADRE.— *¿Especialmente? ¿Qué quiere decir “especialmente”?*
¿Por qué habla así, tan raro?
ELLA.— ¿Por qué no te quedas este?
ÉL.— ¿Tú crees?... Sí, quizá... pero no.
PADRE.— *No le gusta. No son estas las cosas que a él le gustan.*
ÉL.— Este mejor, ¿verdad? Sí, me lo llevo; es el que me sienta perfecto.
ELLA.— ¿Estás seguro?
ÉL.— ¿No te gusta?
ELLA.— No es que no me guste, pero no creo que sea el color adecuado para ti.
ÉL.— ¿Por qué no? ¿Eh? ¿O es que vas a tener ahora prejuicios también tú?
ELLA.— Cállate, no sabes lo que dices.
ÉL.— Sí, sí lo sé; y tú también lo sabes. ¿O acaso te estás volviendo como él?
PADRE.— *¿Cómo quién?*
ELLA.— Basta. No pensé que te pusieses así por una tontería. Vístete del color que quieras y no le des más importancia.
ÉL.— Perdona; es que me dejo llevar.

ELLA.— Da igual.

ÉL.— No, no da igual, y me da rabia no saber contenerme.

ELLA.— Vamos, déjalo. No vamos a preocuparnos por nada después de dos años sin vernos.

PADRE.— *Tanto tiempo sin verse, sin saber el uno del otro, sin conocerse.*

ÉL.— Sí, tienes razón, ya sé, pero es tan difícil entender que el tiempo pasa y que las cosas pierden su antigua dimensión. Se supone que ya deberíamos estar acostumbrados a que siempre ocurra así, pero no.

PADRE.— *Noto dolor.*

ELLA.— No debes hablar así.

PADRE.— *Noto tristeza.*

ÉL.— Es posible, pero cuesta demasiado olvidar la humillación constante, despreciar el desprecio de los otros y sus burlas.

PADRE.— *Rencor.*

ELLA.— No he querido volver a verte para que te muestres derrotado y al borde de la autocompasión.

ÉL.— Tú puedes decirlo, pero a mí la propia compasión es lo único que me queda.

ELLA.— Sabes que eso es falso. Aún me tienes a mí.

ÉL.— ¿A tí? ¿Cuándo? ¿Dónde has estado, que no te he visto?

PADRE.— *Noto rencor.*

ELLA.— Eres cruel.

PADRE.— *Y es mutuo.*

ELLA.— No fui yo quien se marchó de casa y estuvo casi dos años sin dar señales de vida.

ÉL.— ¿Acaso me lo vas a reprochar? No había más solución.

PADRE.— *Pero nunca hay solución si no se busca.*

ELLA.— No había más solución porque tú no quisiste buscarla. Era más fácil huir como un niño que discutir la realidad de un modo maduro y racional.

PADRE.— *Nunca hay solución si no se busca.*

ÉL.— ¿Cómo puedes ser tan cínica? Acusarme de inmadurez precisamente tú.

ELLA.— Inmaduro, sí; y además débil y cobarde.

ÉL.— Sabía que no debía venir. Está visto que nada ha cambiado.

ELLA.— Calla.

PADRE.— *Sigue hablando.*
ÉL.— Era demasiado bonito pensar que podríamos estar juntos otra vez, como antes...
ELLA.— *Cállate, por favor.*
PADRE.— *Escucha.*
ÉL.— ... como se supone que deben estar dos hermanos.
PADRE.— *Dos hermanos.*
ELLA.— Me haces daño.
PADRE.— *Hermana y hermano.*
ÉL.— Lo siento.
PADRE.— *Son hermanos. Hermanos.*
ELLA.— No, no lo sientas; no te importe mi dolor. A veces es mejor decir lo que se piensa que mantenerlo oculto por un pudor estéril.
ÉL.— Creo que debo irme
PADRE.— *Pero no se irá.*
ÉL.— Esto ya no puede funcionar.
PADRE.— *Ya se ha ido una vez.*
ELLA.— *Quédate.*
PADRE.— *Nadie se marcha dos veces.*
ELLA.— Tal vez lo que nos falla es no habernos pegado nunca.
PADRE.— *Nadie regresa para marcharse de nuevo.*
ELLA.— Quizá haga falta hacernos daño de una vez para depurarnos y poder comenzar a estar de nuevo juntos.
ÉL.— Puede ser, pero no sé cómo.
ELLA.— Acabas de gritarme y te he cortado. Hazlo de nuevo. Vamos; grítame.
PADRE.— *Grítale.*
ÉL.— No.
PADRE.— *¿Por qué no?*
ELLA.— Sí, grítame.
PADRE.— *Hazlo.*
ELLA.— Yo te lo pido.
PADRE.— *No puede.*
ÉL.— No puedo.
PADRE.— *No puede.*
ELLA.— Claro que puedes.
PADRE.— *Nunca ha podido.*

ÉL.— No, de verdad que no puedo.
PADRE.— Él nunca puede.
ELLA.— Antes pudiste y ahora también.
PADRE.— Se negará.
ÉL.— Pero ya no es lo mismo.
ELLA.— ¿Por qué no?
PADRE.— Pondrá una excusa.
ÉL.— Porque ya no es como antes.
ELLA.— Lo es si tú quieres.
PADRE.— Cualquier excusa.
ÉL.— Pero no sería natural.
ELLA.— Sí lo sería.
ÉL.— ¿Por qué? ¿Acaso sabes tú qué es lo natural?
PADRE.— ¿Lo sabes tú?
ELLA.— ¿Lo natural?
PADRE.— ¿Qué sabes tú de lo natural?
ELLA.— No sé...; tal vez sea lo espontáneo, lo que no se provoca conscientemente, sino que viene dado por la situación.
ÉL.— Entonces no hay nada natural; y si lo hay, yo no lo he visto.
ELLA.— Claro que existe lo natural; no todo está sujeto a planes y proyectos detallados.
PADRE.— ¿De qué hablas tú ahora?
ÉL.— Falso; todo está determinado y controlado por la voluntad.
PADRE.— ¿Qué significa esto?
ELLA.— ¿Por qué eres tan negativo?
PADRE.— ¿Qué hago aquí?
ÉL.— No soy negativo.
PADRE.— ¿Qué hago contando una historia en la que no creo?
ÉL.— Sólo te digo que no sería natural comportarnos como antes.
ELLA.— Pero estaría bien.
PADRE.— Una historia en la que he dejado de creer.
ÉL.— Tú lo que quieres es pretender que nada ocurrió entre nosotros.
PADRE.— Que no quiero creer.
ELLA.— ¿Y eso qué tiene de malo? Se tiene un pasado para seleccionar lo que a uno le interesa, y hay mucho que me interesa de nosotros dos.
ÉL.— ¿Para eso me has buscado después de tanto tiempo? ¿Pa-

ra pasar en tu casa un fin de semana juntos recordando los viejos días? Pues si es así ya hemos terminado, porque yo no me acuerdo de nada.

PADRE.— *¿Así hablan los jóvenes cuando están a solas?*

ELLA.— Espera...

PADRE.— *¿De verdad hablan así? No me lo creo.*

ELLA.— Sí hay cosas de las que te gustaría acordarte.

ÉL.— *¿Ah, sí? ¿De qué? ¿De que una vez pude ir por la calle sin que a mi espalda se burlasen de mí, o ni siquiera a mi espalda, sino a la cara y sin atreverme a hacer nada?*

ELLA.— No; de que una vez fuimos niños pequeños los dos.

ÉL.— De eso hace mucho tiempo.

ELLA.— No tanto.

PADRE.— *¿Quién no ha sido pequeño alguna vez?*

ELLA.— Y también de que jugábamos juntos, y nos reíamos, y hacíamos funciones que venían a ver los amigos y la familia.

ÉL.— Sí, y también papá.

ELLA.— No...

PADRE.— *No.*

ELLA.— ... A él no le toca jugar aún.

PADRE.— *Yo no soy ese papá.*

ELLA.— Y nos aplaudían y luego nos íbamos a merendar y nos invitaban, y los tíos nos daban monedas para guardarlas en nuestras huchas; ¿te acuerdas?

ÉL.— Sí.

PADRE.— *No.*

ELLA.— *¿Y te acuerdas también de cómo nos pedían que cantásemos canciones de mayores, de aquellos discos que ellos ponían en sus fiestas y bailaban? ¿Eh? ¿Te acuerdas?*

ÉL.— Sí.

PADRE.— *No.*

ELLA.— Había una que me gustaba más que ninguna. Era una que decía (*Recita mientras el PADRE repite algunas palabras.*) “acáriciame al sueño del suave murmullo de tu suspirar; cómo ríe la vida si tus ojos negros me quieren mirar”.

PADRE.— *Mírame.*

ELLA.— Era muy bonita...

PADRE.— *Aún lo eres.*

ELLA.– ... Yo no sabía lo que quería decir...

PADRE.– *Pregúntamelo.*

ELLA.– ... pero aquello del suave murmullo, a lo mejor era una cursilería, pero me parecía lo más hermoso del mundo.

ÉL.– Era una canción muy hermosa.

PADRE.– *Ella lo es. Fíjate en ella.*

ELLA.– Y luego estaba tu preferida, una muy triste que hablaba de amores. Era también un tango y tenía la letra muy difícil, pero nos la aprendimos porque te gustaba, aunque a mí me costó mucho saberla bien. ¿Cómo decía? "Si yo tuviera el corazón..."

ÉL.– No, no empezaba así; eso venía después. Era (*Recita.*) "uno busca lleno de esperanzas el camino que los sueños prometieron a sus ansias; sabe (*Duda.*)..."

PADRE.– *Que la lucha...*

ÉL.– "... que la lucha es cruel y es mucha, pero lucha y se desangra por la fe que lo..." ¿Que lo qué?

PADRE.– *La fe que lo empecina.*

ÉL.– Sí que es difícil. Ya ni me acordaba de esa canción.

ELLA.– Una canción preciosa.

ÉL.– Bueno, no tanto.

ELLA.– Sí, preciosa. ¿No te gustaría... ?

PADRE.– *No se lo digas.*

ÉL.– ¿Qué?

PADRE.– *O sí, díselo. Total, ¿qué más da?*

ELLA.– ¿No te gustaría que volviésemos a cantarla juntos como antes?

ÉL.– No sé si podría.

ELLA.– Sí; nos la aprenderíamos otra vez bien y podríamos buscar un disco con la música sola y cantar a la vez. Seguro que sería muy divertido.

ÉL.– Sí, y también vestirnos de gala o de disfraces, como los cantantes, y hacer una fiesta para nosotros dos.

ELLA.– Y sonaría un tango.

PADRE.– *¿De dónde sale esa música?*

ELLA.– Y tú me sacarías a bailar.

PADRE.– *¿Quién está tocando?*

ÉL.– Señorita, por favor.

PADRE.– *No.*

ELLA.– Encantada, caballero.

PADRE.– *No bailéis. Los hermanos no bailan entre ellos, no juntan sus cuerpos, no se miran a los ojos.*

ÉL.– Es usted tan hermosa como el reflejo de la luna en un estanque.

PADRE.– *Esas cosas no se dicen.*

ELLA.– Y usted tan apuesto como un roble resistiendo el azote de los vientos.

PADRE.– *Esas palabras son propias del vals, no del tango.*

ÉL.– Su pelo es como luz derramándose en cascadas.

PADRE.– *Esas cosas no se dicen entre hermanos.*

ELLA.– Y su mirada tan misteriosa como la voz de la espesura.

ÉL.– No entiendo cómo joya tan valiosa no tiene a su vera pretendientes que la cortejen.

ELLA.– Quizá porque nunca hasta ahora pudo darse a conocer.

ÉL.– ¿Y cómo ha logrado ocultarse de las gentes?

ELLA.– Manteniéndome mi padre encerrada en su castillo.

(ÉL. *la suelta bruscamente y se detiene la música.*)

ÉL.– Puta.

PADRE.– *Zorra.*

ELLA.– Perdóname, no he querido decir eso.

ÉL.– Puta, puta.

PADRE.– *Tenías que hacerlo.*

ELLA.– No he querido decir eso.

PADRE.– *Pero ese padre no soy yo.*

ÉL.– Me voy.

ELLA.– No, quédate. Aún podemos estar juntos. Estuvimos a punto de lograrlo.

ÉL.– Déjame.

ELLA.– Faltó tan poco... Habría bastado sólo un poco más y ya estaría cumplido. Quédate, por favor. Por favor.

ÉL.– Adiós.

ELLA.– Si te vas ahora me mataré.

ÉL.– No quieras asustarme. Sé que no lo harás.

PADRE.– *No lo hará.*

ELLA.– ¿Que no?

PADRE.— Ellas nunca lo hacen. No en la vida real. Cuando va de veras no se atreven.

(ELLA coge una pistola con la que se apunta a la cabeza.)

ELLA.— ¿Y esto, no te asusta?

ÉL.— Dámela.

PADRE.— Déjala. Le gusta hacerse la interesante.

ÉL.— No es momento de hacer tonterías.

ELLA.— Ven por ella si la quieres.

ÉL.— Te estás portando como una niña pequeña.

ELLA.— ¿Y no es eso lo que soy?

ÉL.— No, no es eso.

ELLA.— Entonces, ¿qué soy? Vamos, dímelo.

ÉL.— Una mujer.

ELLA.— ¿Ah, sí? ¿Y qué clase de mujer soy yo?

ÉL.— Ninguna, sólo una mujer.

ELLA.— ¿Nada más? No, yo soy algo más, ¿verdad? Sí, y tú sabes qué más soy yo.

ÉL.— No, no lo sé.

ELLA.— Lo sabes; vamos, dilo. ¿No te atreves? Yo te ayudaré. Repite: E-res u-na pu-ta. Vamos, repítelo: E-res u-na pu-ta. Repítelo o me mato.

ÉL.— Eres una puta.

ELLA.— ¿Qué has dicho?

ÉL.— Eres una puta.

ELLA.— Más alto, que no te oigo.

ÉL.— Eres una puta.

ELLA.— ¿Qué es eso? Hace un rato lo decías perfectamente y ahora apenas se te oye. Vamos, grita.

ÉL.— Eres una puta.

ELLA.— Que grites te digo.

ÉL.— Eres una puta.

ELLA.— Más.

ÉL.— Eres una puta.

ELLA.— Eso es. Más, más.

ÉL.— Eres una puta.

ELLA.— Bien; más.

ÉL.— Una puta, una puta...

PADRE.— *Pero este no es el final. No hay que tener prisa. Los jóvenes creen que cada momento es el último, que todo termina en un instante y es preciso apurarlo, aprovecharlo como si no hubiese ocasión para más. Esta historia, aunque lo parezca, todavía no ha terminado.*

(ÉL cae boca abajo mientras ELLA sigue insistiendo; después ELLA se calma y sólo se oye el llanto y la voz de ÉL. ELLA deja la pistola; ÉL sigue gimoteando, pero de un modo más espaciado.)

ELLA.— *(Reposadamente.)* ¿Era así como lo querías? ¿Te parecía mejor? Yo había pensado en otras maneras, pero tengo que reconocer que esta tampoco ha estado mal; quizá con un poco de excesiva vehemencia para mi gusto, pero eso es un detalle menor, un prurito de perfección tal vez demasiado quisquilloso por mi parte, y tampoco merece que le concedamos más importancia de la que tiene, aunque realmente me gustaría conocer tu opinión al respecto. No ahora, claro está, sino luego, otro día, cuando podamos recordar este incidente como algo sin importancia en nuestras vidas. Estoy segura de que ese momento llegará en seguida. Hasta entonces te quedarás aquí, viviendo conmigo, los dos solos; así tendremos tiempo para habituarnos el uno al otro, para conocernos mutuamente y para comprendernos. Tú ya no me llamarás puta y yo nunca te llamaré nada. Podremos tener unas vidas normales, conocer gente, enamorarnos de personas maravillosas y casarnos, aunque tampoco es imprescindible, pero hasta que eso llegue seremos de nuevo hermanos y nos apoyaremos siempre y en todo. Lo primero que hay que hacer es separarte de esas relaciones tan poco aconsejables de que te rodeas. Desde que estoy sola no he hecho otra cosa que buscarte e intentar saber de ti, y lo que conozco de tu círculo de amistades no me parece conveniente. A partir de ahora, los dos hemos terminado con nuestras vidas anteriores. Podemos irnos a otra ciudad, si quieres; yo tengo el dinero de la herencia, que repartiré contigo, y nos dará para vivir algún tiempo desahogadamente hasta que encontremos una

ocupación. Pero tú no te preocupes, que de eso y de todo me encargaré yo.

PADRE.— ¡Qué sola estas!

ÉL.— ¿Qué pensaba papá de mí?

ELLA.— ¿Qué has dicho?

ÉL.— ¿Qué pensaba papá de mí?

PADRE.— ¡Qué solo también tú!

ELLA.— Quizá no he sido muy explícita, pero ha quedado claro que ya no hablaremos de ese tema.

PADRE.— No hay derecho a estar tan solos.

ÉL.— Pero yo necesito saberlo.

PADRE.— No se nace para vivir en soledad.

ELLA.— No tienes por qué.

PADRE.— Ningún padre da a sus hijos a la soledad.

ÉL.— Sí tengo por qué, lo necesito.

PADRE.— Los padres no sabemos nada de los hijos.

ELLA.— Está bien, está bien; yo creo que no, pero si tú dices que lo necesitas, por algo será, y lo acepto.

PADRE.— Y los hijos lo ignoran todo de sus padres.

ÉL.— Pues dímelo.

ELLA.— Sí, sí; pero antes debemos acordar que será la última vez que toquemos el asunto.

ÉL.— De acuerdo, pero entonces me lo tienes que contar todo.

ELLA.— ¿Prometido que nunca más?

ÉL.— Prometido; empieza ya.

ELLA.— ¿Qué quieres saber?

ÉL.— Lo que pensaba de mí.

ELLA.— Pero lo que pensaba ¿cuándo?, ¿de qué?

ÉL.— Lo que pensaba siempre, de todo.

ELLA.— Pero...

ÉL.— Basta ya; sabes muy bien lo que te estoy preguntando.

PADRE.— Díselo ya.

ELLA.— Le parecía mal.

ÉL.— ¿Y qué más?

PADRE.— Díselo todo.

ELLA.— Nada más. Mal, eso es todo.

ÉL.— Pero mal, ¿cómo?

PADRE.— No mientas.
