

## HURGANDO EN LA MEMORIA: UN REPASO A MI TRAYECTORIA TEATRAL

Jerónimo López Mozo



El 8 de diciembre de 1965 se produjo mi bautizo de fuego como autor de teatro. Fue en el desaparecido teatro San Fernando, de Sevilla, y lo hice de la mano del Teatro Universitario de aquella ciudad. La obra, breve, se titulaba *Los novios o la teoría de los números combinatorios*. El programa incluía obras cortas de Ionesco, Arrabal, Brecht y de otro joven autor llamado Alfonso Jiménez. ¡Que mejor acompañamiento para un escritor de 23 años de edad que iniciaba su andadura sin otro estímulo que su entusiasmo y sin avales que le facilitaran el acceso a la actividad teatral!

Hijo de un telegrafista que, tras la Guerra Civil, había sido destinado a Gerona como consecuencia del proceso de depuración al que fue sometido por haberse mantenido fiel a la República, nací allí en 1942. A los cuatro años me trasladé con mi familia a Quintanar de la Orden, población manchega, y, a los ocho, nos trasladamos a Madrid, donde fijamos nuestra residencia.

De entonces, recuerdo las dificultades económicas que padecíamos, los equilibrios a que obligaba un sueldo escaso y el gran esfuerzo que supuso que estudiara. Eran los años de las cartillas de racionamiento y del estraperlo. También de otras miserias que escapaban a la comprensión de un niño. En aquel ambiente nació mi afición a la literatura. Leía, como era propio de mi edad, tebeos y adaptaciones para adolescentes de las novelas de Julio Verne, Mark Twain, Robert Louis Stevenson, Daniel Defoe, Walter Scott y Femimore Cooper, entre otros. Pero no me detuve en esas lecturas. Mi abuelo, que había pertenecido a la Institución Libre de Enseñanza, conservaba algunos volúmenes de su biblioteca que había salvado de la hoguera encendida por un grupo de falangistas. Cayeron en mis manos y así pude conocer a escritores como Pío Baroja, Blasco Ibáñez, Juan Ramón Jiménez, Dostoyevski, Molière y un largo etcétera.

De la afición a la lectura surgió la de la escritura. Hice mis primeros pinitos en la academia en que estudiaba el bachillerato. Llené varios cuadernos con historias de mi invención que alquilaba por cinco céntimos a mis compañeros de clase. Más adelante, hacia 1958, fundé, animado por su directora, una revista mural en una biblioteca pública. Redacté muchos artículos y realice numerosas entrevistas a escritores y personajes del mundo de la cultura. Participé, junto a otros muchachos, en recitales de poesía y en una función de teatro. Yo escribí el texto, una historia navideña titulada *El ciego de Belén*. Pero mi atracción por el género dramático surgió después de ver representadas *El diario de Ana Frank* y la zarzuela *Doña Francisquita*. Fueron dos acontecimientos que me marcaron profundamente. A partir de aquel momento, me convertí en asiduo de los teatros madrileños, a los que accedía con entradas de claqué. Así pude ver obras como *La muerte de un*



*viajante*, de Miller, o *Las meninas*, de Buero Vallejo, amén de docenas de comedias del entonces omnipresente Alfonso Paso. Pero no me conformé con ser un mero espectador. Quise conocer a los actores y pedirles autógrafos. En mi afán por conseguirlos, acudía a los camerinos. Los primeros que conocí fueron los del teatro de la Zarzuela. Allí descubrí la trastienda del teatro y me aficioné a ver las representaciones entre bastidores gracias a la tolerancia de un traspunte. El mundo oculto de la farándula me fascinaba tanto o más que las funciones seguidas desde la platea. Aquellas experiencias determinaron mi vocación.

Durante mis años de estudiante universitario, que transcurrieron entre 1959 y 1964, cultivé la escritura sin más pretensión que la de satisfacer mi afición. Respondiendo a ella, en ese período escribí algunas piezas que no conservo y cuyos títulos he olvidado. Recuerdo, sin embargo, los temas de algunas: una versión de la muerte de Sócrates a partir de los Diálogos de Platón y un alegato contra la guerra basado en la novela *Sin novedad en el frente*, de Erich María Remarque. Al mismo tiempo descubría, gracias a las compañías de cámara y a los TEUS, que en Europa existía otro teatro, cuyo conocimiento, bien que por entonces no demasiado profundo, había de influir en mí de forma decisiva. Vi una representación de *Esperando a Godot*, ofrecida por Dido Pequeño Teatro, y asistí a un ciclo organizado por el Teatro Nacional Universitario que, bajo el título de Festival de Teatro del Siglo XX, incluía obras de Ionesco, Arrabal, Beckett, Pinter y Ghelderode. El colofón de todo ello fue la escritura y posterior representación de la citada *Los novios o la teoría de los números combinatorios*, deudora del teatro de Ionesco.

Tras aquel acontecimiento –para mí lo fue– siguió el descubrimiento de Artaud y su teatro de la crueldad, del Living Theatre de Julian Beck y Judith Malina, el teatro documento de Peter Weiss y el *Orlando furioso* de Luca Ronconi. Una docena de obras recogen en mayor o menor medida esas influencias. En 1968 respondía así a una encuesta de la revista Primer Acto:



El desfase entre el teatro español y el europeo es evidente. Tiene que serlo. Más si, considerando que el teatro refleja el momento social y político de un país, medimos la distancia que nos separa. Nuestro ritmo de evolución en todos los aspectos es lento y esto nos aleja cada vez más de la cultura europea. Nuestros temas no son los suyos y, aún siendo importantes y grandes, tampoco los abordamos desde planos comprometidos. Recientes estrenos en España de obras claves del teatro europeo avalan mis palabras. Cuando otros países han incorporado a su teatro toda la complejidad de unos años de difícil postguerra, nosotros aún no hemos hablado, por ejemplo, de nuestra guerra civil ni de la postguerra, cuando en tan gran medida han condicionado nuestra vida.

Por supuesto, una rigurosa censura dificultaba la tarea. Fui, como tantos otros, víctima suya, aunque en la medida de lo posible, al escribir, traté de ignorarla. Conservo de ella un mal recuerdo. Fue una especie de pesadilla. Llegué a tener prohibido el ochenta por ciento de mi producción. En esas circunstancias, los premios teatrales eran el único medio para darse a conocer. Me presenté a algunos, obteniendo el Sitges con *Moncho y Mimi*, el Nacional para Autores Universitarios con *Collage Occidental* y el Carlos Arniches con *Matadero solemne*. Eran el aval que permitía al nuevo autor entrar en el cerrado mundo del teatro, aunque, en la práctica, no era del todo así. El autor galardonado veía aparecer su nombre en la prensa, pero su obra seguía siendo perfectamente desconocida. Cuando el premio incluía en las bases el estreno, lo habitual era que la censura lo prohibiera o que los convocantes cumplieran su compromiso a medias y con desgana. Con todo y con ello, los premios tenían algo positivo. Gracias a su existencia, se habló de la generación más premiada y menos representada del teatro español.

Al filo de los setenta, tenía una idea bastante clara del teatro que quería hacer. Y lo hice. A *Matadero solemne* siguieron *Guernica*, *Anarchia 36* y *Es la guerra!*, obras que recogen tanto mis planteamientos estéticos como políticos. No estaba satisfecho con buena parte del teatro que ofrecía la cartelera, dominada por el ya citado Alfonso Paso y otros autores del llamado teatro de la derecha. Era necesario replantearse el papel de autor y su relación con los demás creadores que participan en la puesta en pie de los espectáculos. Debo recordar que, por entonces, bajo la batuta de los cada vez más poderosos



directores de escena, se había relegado la palabra a un segundo plano. Numerosas compañías de vanguardia o experimentales fueron más lejos, expulsándola de los escenarios. En uno u otro caso, los autores se sentían marginados y condenados a emprender una prolongada travesía del desierto. Era el triunfo del teatro de la imagen. Yo no estaba contra él. Aceptaba que la palabra, por sí sola, no bastaba, que no debíamos dar la espalda a otros lenguajes ni a las aportaciones que podían llegarnos procedentes de otras áreas artísticas, como la pintura, la fotografía o el cine. También era partidario de que la duración de las representaciones no estuviera sujeta a exigencias comerciales o a los hábitos del público, sino que respondiera a las necesidades de los creadores. Una sesión podía durar dos minutos o prolongarse durante varias horas. Mi lista de reivindicaciones no acababa ahí. Reclamaba que el teatro saliera de los locales tradicionales y buscara nuevos espacios, como cafés, naves industriales, calles y plazas; que el escenario a la italiana no fuera el único posible; que la música dejara de ser un efecto al servicio de la acción dramática para convertirse en uno de los elementos fundamentales del hecho teatral; que el happening, por su enorme carga liberadora dada su condición de improvisación realizada por intérpretes y espectadores a partir de una idea base, fuera incorporado a los procesos creativos; que el dramaturgo eligiera entre el teatro de consumo, ese que da al público lo que quiere escuchar, y el de compromiso, pues la práctica de ambos es incompatible.

En 1972 el profesor norteamericano George E. Wellwarth publicó su ensayo *Spanish Undergrouns Drama*, en el que presentaba a un grupo de autores españoles no realistas, yo entre ellos, como integrantes de un nuevo movimiento teatral. En palabras de mi colega Alberto Miralles, Wellwarth descubrió que habían surgido en nuestro país unos autores que se apartaban del realismo para hallar una estética que, vinculada al vanguardismo absurdista, se configuraba, sin raíces localistas, como universal, válida para cualquier lugar. A raíz de la publicación del libro, se habló algo más de los autores estudiados en él, pero, al mismo tiempo, se abrió la polémica sobre si realmente éramos o no un grupo homogéneo. Si bien es cierto que casi todos



estábamos ligados por lazos de amistad, que nos reuníamos con frecuencia para debatir temas que nos afectaban e, incluso, que algunos participamos en un proyecto común al que enseguida me referiré, mi opinión es que tal colectivo jamás existió. Nuestro denominador común era que todos nos enfrentábamos a problemas parecidos. Tal circunstancia propició la falsa idea de que éramos un grupo, cuando en realidad nuestras diferencias eran, en todos los órdenes, abismales. Si acaso, nos unía, y no a todos, la voluntad de escribir un teatro crítico, pero no la forma de hacerlo.

Una propuesta del Teatro Universitario de Murcia a una decena de autores abrió una nueva e importante etapa en mi actividad. En 1971, su director, César Oliva, nos invitó a colaborar en la redacción de un texto sobre la época de Fernando VII. El resultado fue *El Fernando*, estrenado en el Festival de Sitges al año siguiente. La experiencia me resultó interesante, aunque no del todo nueva. Anteriormente había participado en dos proyectos con autoría compartida. El primero, no concluido, sobre el Siglo de Oro, en el que trabajamos varios autores ligados al Centro Dramático 1, que dirigía José Monleón. El otro, consistió en la escritura por parte de Ángel García Pintado, Luis Matilla, Miguel Arrieta y yo de *La gota estéril*, que, prohibida por la censura, no pudo representarse.

Mi andadura durante esos años siguió estando presidida por la colaboración con otros autores y por un interés creciente por la creación colectiva. De esta, pensaba que era la forma que más se adecuaba a un arte que, como el escénico, era desarrollado por un conjunto de individuos. Me parecía que daba respuesta política a una forma de hacer teatro de raíces capitalistas en las que predominaba la distribución jerárquica del trabajo, la cual propiciaba la dictadura de los individuos, ya fuera ejercida por el autor, el director o el actor divo. En coherencia con lo expresado, hasta 1975 escribí con Luis Matilla dos obras para el Teatro Universitario de Murcia: *Parece cosa de brujas* y *Los fabricantes de héroes se reúnen a comer*; trabajé con el Teatro Lebrijano en un espectáculo sobre Andalucía, que quedó bruscamente interrumpido por la prematura muerte de Juan Bernabé, su director; esbocé



con Luis Matilla y Juan Margallo una obra titulada *Los conquistadores*; y me integré en el grupo Bojiganga, para el que escribí *Por venir*. También alumbré el ensayo *Teatro de barrio/teatro campesino*, en el que resumía mis puntos de vista sobre el teatro.

En noviembre de 1975 murió Franco. Los años siguientes, los llamados de la Transición, fueron decepcionantes para mí. El peculiar cambio de régimen tuvo que pagar, para que no fuera traumático, algunos peajes. El teatro asumió su cuota, que no fue pequeña. Y la pagamos a escote unos cuantos. Hubo un tácito pacto de silencio sobre el pasado entre la oposición democrática y los sectores reformistas del viejo régimen, so pretexto de enterrar viejas rencillas y de que no se repitiera la tragedia de las dos Españas. Pero para mí que, detrás de ese afán conciliador a base de borrón y cuenta nueva, lo que había era el enorme interés de algunos artífices del cambio por evitar que alguien pudiera sacarles los colores recordándoles pretéritos e inconfesables pecados. No era el único que opinaba así. Alberto Miralles habló de genocidio cultural, de una estrategia orientada al olvido y de un pacto sellado por los padres de la transición política para cimentar el presente sobre la amnesia colectiva. Estimaba que, al pretender borrar el franquismo de la historia, se borró igualmente el antifranquismo. Y así –decía– quienes habíamos vivido en la dictadura, contra la dictadura, nos convertimos en el recuerdo molesto de un pasado que ensuciaba el presente. Éramos leprosos a los que había que recluir en los lazaretos del rechazo y del olvido.

La cortina que se extendió sobre la anterior etapa fue tupida y bastante eficaz. Y cuando algún curioso lograba asomarse al otro lado, se le decía que, desde el punto de vista artístico, nada de lo hecho tenía valor. Ni siquiera testimonial. Me sentí marginado. Y preocupado, además de dolido, con las afirmaciones de algunas personas que, tras haberse ocupado de nuestro teatro y valorarlo positivamente, le dieron la espalda. En 1977, el profesor Ruiz Ramón, autor de *Historia del teatro español del siglo XX*, se refirió al porvenir del Nuevo Teatro o teatro no realista. Preveía dificultades para que un teatro escrito entre los muros de una sociedad de censura funcionara





eficazmente en el nuevo espacio abierto tras la muerte del dictador. No nos creía capaces de dirigirnos a un público del que sabíamos poco. Un público que no existía sino como pura posibilidad imprevisible. Ruiz Ramón dejaba en el aire tres preguntas: ¿De qué modo iban a ser rescatables nuestros textos?, ¿quién intentaría hacerlo?, ¿para qué y para quién? Poco después, en 1979, Eduardo Haro Tecglen nos acusaba de creernos genios incomprendidos, cuando, en su opinión, poseíamos una mentalidad de excombatientes cuyo teatro resultaba arcaico. Nuestro destino era el del dinosaurio: extinguirse por falta de adaptación.

Viví, pues, la Transición con desencanto. Tenía la certeza de que mi escasa fortuna teatral era la consecuencia lógica de mi militancia intelectual durante la dictadura, de la que, por otra parte, no debía sentirme demasiado orgulloso. Las armas de que disponíamos los dramaturgos para enfrentarnos al régimen franquista habían sido, a todas luces, tan escasas como inofensivas. Tanta desazón provocó, si no un paréntesis, si un notable descenso en mi labor creativa. El saldo al llegar 1980 se reducía a una versión bastante libre de *La lozana andaluza* titulada *Comedia de la olla romana en que cuece su arte la Lozana*, y a la pieza *Como reses*, escrita en colaboración con Luis Matilla. Eso fue todo. Al cabo, recuperé mi ritmo habitual sin que hubiera más motivos para ello que mi voluntad de seguir escribiendo contra viento y marea. Ni siquiera dos acontecimientos adversos tuvieron fuerza suficiente para hacerme desistir. En ambos anduvo por medio la censura, no la oficial, que había desaparecido, sino otra encubierta que cuestionaba la idea de que, con la llegada de la democracia, habíamos alcanzado un grado de libertad de expresión plena.

El primer chasco llegó tras el estreno de *Comedia de la olla romana en que cuece su arte la Lozana*. La escribí por encargo de César Oliva, que había sido nombrado director de la compañía Corral de Almagro, creada bajo el patrocinio del Ministerio de Información y Turismo. Sin que nadie me lo dijera, poco después de iniciada la gira sospeché que mi trabajo no había gustado a los gerifaltes del Ministerio. En efecto, consideraban que la obra era,





cuando menos, irreverente. No debió parecerles bien que me pusiera claramente del lado de la Lozana frente al poder establecido ni que me sirviera de ella, que no era, a sus ojos, más que una vulgar prostituta, para entonar un canto a lo lúdico frente al oscurantismo de un poder represor y corrupto. La gota que colmó el vaso fue una escena en la que Lozana se entrevista con el Papa y lo hace sentada sobre sus rodillas. La inquina oficial, espoleada por las quejas de algunos espectadores escandalizados, se hizo evidente cuando, en vísperas de que el espectáculo llegara a Madrid, fue retirado de la programación sin que se diera ninguna explicación.

El otro contratiempo se produjo en 1979 con *Anarchia 36*, obra que gira en torno a nuestra Guerra Civil. Había sido propuesta al Centro Dramático Nacional por Alberto Miralles, miembro del Comité de Lectura. Adolfo Marsillach me dio la noticia de que había sido aceptada y que, en consecuencia, sería estrenada en la temporada siguiente. Días después, hizo pública la programación. La obra no figuraba en ella. Supe de forma extraoficial que había sido eliminada porque, aun tratándose de un alegato contra el levantamiento militar franquista, alguien le había convencido de que no era bueno apostar por un texto en el que, al analizar las responsabilidades de comunistas y anarquistas en la derrota, yo me mostraba a favor de estos.

Una vez recuperado mi pulso creador, lo hice de forma intensa, como si pretendiera recuperar el tiempo perdido. La prueba es que, en apenas dos años, escribí cinco piezas: *Compostela*, *La flor del mal*, *El paraíso perdido de Gaucín*, *La diva* y *Bagaje*. Después vendrían, con pausado y regular goteo, *Tiempos muertos*, *Representación irregular de un poema visual de Joan Brossa*, *D.J.*, *Los personajes del drama*, *A telón corrido*, *Madrid-París*, *Yo, maldita india...* y *La boda de medianoche*.

A pesar de la interrupción parcial de mi actividad y de los cambios políticos que se habían producido en el país, mi teatro no registró modificaciones importantes. Me mantuve fiel a mis ideas y a mi estética. No había decaído mi vocación experimental. Seguía apostando por la vanguardia. A ella le rendí homenaje en *Los personajes del drama*, pieza escrita en 1987



en la que hacía inventario de las influencias recibidas, a las que se sumaba la más reciente: la de Tadeusz Kantor, de quien había visto *Wielopole, Wielopole* y *La clase muerta*. El censo de personajes da una idea cabal de quienes formaban parte de mi familia teatral. En él figuraban mis autores más queridos o sus criaturas de ficción: Ramón Gómez de la Serna y sus medios seres; los viejos de *Las sillas*, de Ionesco; Vladimiro y Estragón; Don Rosario, el de *Tres sombreros de copa*; Fando y Lis; los grotescos hijos de Miguel Romero Esteo; los actores de la Fura dels Baus; y Kantor y sus ancestros redivivos. También aparecía yo, representado por un joven espectador que disfrutaba escuchando a esos seres sorprendentes y entrañables y acababa uniéndose a ellos. Una década después, rendí nuevo tributo a mis maestros en otra obra que titulé *El engaño a los ojos*. Con la excusa de reivindicar al Cervantes dramaturgo, aproveché la ocasión para renovar mis votos vanguardistas. Para officiar la ceremonia, volví a meterme en el escenario en la figura de un joven autor al que bauticé con el nombre de Vagal y en él me rodeé de dramaturgos tan ilustres y nuestros como Valle-Inclán y Francisco Nieva y de su corte de personajes.

Por si no fueran suficientes estas muestras de fidelidad a mis orígenes teatrales, hubo algunas otras. Quedaron plasmadas tanto en piezas cortas, que casi siempre me han servido de banco de pruebas para empeños de mayor calado, como en algunas largas. No me he referido hasta ahora a mi afición a frecuentar pinacotecas, galerías de arte y salas de exposiciones. Es hora de que lo haga, pues muchas de las obras de arte que veía inspiraban mi trabajo. *Guernica* es la versión teatral del celebre cuadro de Picasso; la pintura de Eduardo Arroyo, los embalajes del artista búlgaro Christo y de las instalaciones de Enric Pladevall-Villa están presentes en *Bagaje*; Joan Brossa, en la representación irregular de uno de sus poemas visuales; René Magritte, en *La boda de medianoche*; y la reproducción de una escultura de Chillida es la escenografía de *La viruela de la humanidad*.

Más volvamos al punto en el que estaba. Cuando escribí *La boda de medianoche*, o tal vez antes, las calles de muchas ciudades españolas



empezaban a llenarse de mendigos cuyo único techo para pasar las noches era su cielo o, en los días de frío, el de los pasos subterráneos y los pasillos del metro. A los comedores de caridad acudían gentes que antes no los frecuentaban. Junto a los pobres de solemnidad de siempre, se sentaban profesionales sin trabajo que habían dejado de cobrar el subsidio de desempleo. Era la cruda imagen de un país sacudido por la crisis económica y el paro. Un país en el que muchos habían descubierto que la especulación y el fraude eran más rentables que el trabajo. Me propuse escribir sobre ello. El resultado fue una obra que titulé *Eloídes*, nombre de su protagonista, un ser empujado a la marginalidad tras perder su empleo. Mi propósito era mostrar su paulatina destrucción a través de un descenso a los infiernos creados por una sociedad profundamente injusta que le lleva a ver la cárcel como un refugio más seguro y confortable que la calle. Los que conocían bien mi teatro manifestaron su sorpresa por lo que entendían era un cambio radical en mi trayectoria. ¿Cómo era posible que quien se había declarado contrario al realismo se rindiera a él? Con algo de rechifla, Rodríguez Méndez me felicitó, pues, aunque tardíamente, me había apeado del burro.

Debo decir que el formato de *Eloídes* es el resultado de la búsqueda de un molde adecuado al argumento. A este propósito, aclararé que siempre he considerado que es comprensible el empeño por dotar a nuestras obras de unas señas de identidad que permitan reconocerlas como nuestras, pero no es bueno que nos atemos de pies y manos en la búsqueda de un estilo propio. El encasillamiento es una cárcel. Desde el momento en que asimilé las influencias recibidas y pude crear mis propias herramientas de trabajo, traté de que cada nuevo proyecto que emprendía, poseyera la forma que, en mi opinión, mejor le convenía. Una de ellas, nunca utilizada con anterioridad, era el realismo. Mi oposición a él, compartida con buena parte de mis compañeros de generación, se refería, en realidad, al que yo había conocido cuando empezaba a frecuentar el teatro. Salvo escasas excepciones, era un realismo degradado que bebía en el sainete y el teatro costumbrista. Su lenguaje reproducía el de la calle, pero escuchado desde el patio de butacas sonaba a



falso. Había, sin embargo, otro realismo de muy distinta hechura que había permanecido oculto a mi curiosidad. No era un realismo renovado ni de nuevo cuño. Estaba ahí, pero yo no lo había visto. El hecho es que percibí en él la frescura de una nueva vanguardia. No lo era, desde luego, pero para quien, como yo, se acercaba por primera vez a él es comprensible que se lo pareciera. Me reconcilié, pues, con el realismo y decidí incorporarlo a mi teatro, pero no a costa de prescindir de lo que había hecho hasta entonces. Estaba convencido de que ambos podían convivir en una gozosa promiscuidad. El mío no sería, pues, un realismo en estado puro, sino que estaría contaminado por otras estéticas a las que me sentía cercano. *Eloídes* es el primer fruto de esa fusión.

Enseguida iniciaría la escritura de *Ahlán*, concluida un lustro más tarde, en la que abordaba el drama de la inmigración ilegal. La acción de *Eloídes* tiene lugar en distintos espacios de la capital de España, siendo el escenario principal los antiguos andenes de la estación de Atocha, durante décadas puerta de entrada para quiénes huían de la miseria de la España rural o para los que buscaban fama y fortuna. En el momento de su escritura, era un edificio ruinoso en el que mendigos y drogadictos convivían con las ratas. *Ahlán*, en cambio, se desarrolla en diversos lugares de la geografía española. Larbi, su protagonista, un joven marroquí que llega en patera a la costa andaluza, emprende un largo viaje a través de España, que concluye en Barcelona. En las estaciones de su recorrido tendrá ocasión de comprobar que la bienvenida a la que alude el título está muy lejos de la realidad.

Los juicios vertidos sobre ambas piezas por parte de los estudiosos de mi teatro y de la crítica fueron positivos. *Eloídes* fue calificada de tragedia con repercusiones koltesianas y, su protagonista, situado en la estela de personajes tan emblemáticos como Woyzeck, Max Estrella y Edmon. Especial satisfacción me produjo que se percibieran en ella pinceladas de surrealismo y otras huellas del teatro de vanguardia, lo que confirmaba que no había renegado de mi pasado. Otros destacaron la hechura cinematográfica de su estructura. El prólogo de Virtudes Serrano a *Ahlán* confirmaba este extremo. En él decía que, a pesar del cañamazo clásico de mi propuesta, quedaba



claro mi conocimiento de los más actuales y diversos procedimientos dramático, manteniéndose viva la llama del 'nuevo autor' que seguía siendo. Estimulado por estos comentarios, que confirmaban mi impresión de que estaba en el buen camino, continué mi andadura en esa dirección, sin olvidar, como ya he manifestado, mi vocación por lo experimental. Fruto de ella son obras en las que sigue estando muy presente la influencia de las artes plásticas. Las laberínticas e imposibles arquitecturas de Escher son el escenario de *Combate de ciegos*, el simbolismo abstracto de Antoni Tapies subyace en *Puerta metálica con violín* y en torno a un tambor y a un hombrecillo esculpido por Juan Muñoz, situados en un escenario, gira la acción de *El apuntador*. Pero mi trabajo más ambicioso en esa línea es, sin duda, *La Infanta de Velázquez*, escrita en 1999.

En ella tienen lugar dos imaginarios encuentros entre La infanta Margarita y Tadeusz Kantor. El primero, muy breve, en el museo del Prado, en la sala en que se expone *Las Meninas*, de Velázquez, en cuyo centro ella aparece retratada. El segundo, en Cracovia, ciudad natal del artista polaco, a la que la Infanta llega tras escaparse del cuadro. Ambos momentos abren y cierran, respectivamente, el largo viaje de Margarita de un extremo al otro de Europa, convertido en un continuo salto de épocas y fluir de espacios por los que transitan personajes reales e imaginarios, muertos y vivos.

La más reciente aportación a esta categoría de obras data de 2010. Su título, *La bella durmiente*, remite al mundo de los cuentos infantiles, que siempre me han parecido truculentos y poco edificantes. Y es que a pesar de estar habitados por criaturas inocentes, hadas bondadosas, laboriosos enanitos y príncipes bellísimos, también deambulan por ellos seres de dudosa moralidad, envidiosos y perversos. A partir de esa idea, describí los delirios eróticos de un adolescente, que, buscando a la mujer de sus sueños, viva imagen de las virginales heroínas de los relatos de ficción, se pierde en un confuso laberinto plagado de recovecos oscuros. El marco adecuado para este cuento de cuentos para adultos lo encontré en los turbadores grabados de las tres novelas gráficas de Max Ernst: *Una semana de bondad*, *Sueño de*



*una niña que quiso ingresar en el Carmelo y La mujer de 100 cabezas.*

Las consecuencias de mi inmersión en el realismo, cuyos primeros frutos habían sido *Eloídes* y *Ahlán*, fueron importantes. Desempolvé algunos proyectos en torno a asuntos que venían reclamando mi atención, pero que permanecían aparcados porque no había encontrado los cauces adecuados para abordarlos, y concebí otros nuevos. El resultado fueron obras como *Los ojos de Edipo*, una reflexión sobre la tortura y la venganza; *Ella se va*, que trata del maltrato psicológico al que es sometido una mujer por parte de su esposo; *El escritor y su biógrafo* y *El biógrafo amanuense*, son dos versiones de un mismo asunto: el del individuo y su identidad abordado desde la perspectiva de un escritor famoso que recurre a la amnesia y a la mentira para ocultar las huellas de su nada ejemplar pasado; *Nuestros niños, nuestro futuro*, es un breve monólogo puesto en boca de un niño africano, que denuncia la indiferencia de la sociedad capitalista ante el drama del SIDA en el llamado Tercer Mundo; y *La verdad de los sueños*, mi única pieza dedicada a un público juvenil, es un alegato contra el racismo. También el terrorismo está presente en mi obra de estos años. He tratado de él en tres ocasiones. Lo hice en *Hijos de Hybris*, escrita en 2001, en la que describo el viaje de un pistolero de ETA desde la euforia provocada por su primer asesinato hasta el reconocimiento, muchos años después, de su fracaso. Siguiéron, en 2004, *Bajo los rascacielos (Manhattan cota -20)* y *Extraños en el tren/todos muertos*. La primera narra el temor de muchos ciudadanos neoyorkinos a que el atentado que destruyó las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001 pudiera repetirse. La segunda, inspirada en el que tuvo lugar en Madrid el 11 de marzo de 2004, saldado con decenas de víctimas entre los viajeros de varios trenes de cercanías, insiste en la dificultad para superar el impacto causado en la población.

La atención prestada a lo que sucedía a mi alrededor no me hizo olvidar el daño causado a la memoria histórica por la política de olvido del pasado, impuesta durante la transición y prolongada en los años posteriores. Sentía la necesidad de aportar mi grano de arena a la tarea de recuperarla y no



dudé en hacerlo, siendo cuatro las obras aportadas hasta hoy a esa causa. En *El olvido está lleno de memoria*, me ocupé del exilio republicano y de la decepción de muchos artistas que, cuando regresaron a España, comprobaron que eran unos perfectos desconocidos para las nuevas generaciones. En *El arquitecto y el relojero*, el verdadero protagonista es el emblemático edificio que se alza en la Puerta del Sol madrileña. Sede actual de la presidencia de la Comunidad de Madrid, en él estuvo ubicada la Dirección General de Seguridad durante el franquismo, en cuyos sótanos se torturaba a sindicalistas y opositores al régimen. El viejo relojero que se ocupa del mantenimiento de su famoso reloj se opone a que el arquitecto encargado de su remodelación elimine todo vestigio del pasado so pretexto de hacerlo en aras de la modernidad artística. En *Las raíces cortadas*, rememoraba, en cinco encuentros apócrifos, el debate mantenido en el parlamento español por las diputadas republicanas Clara Campoamor y Victoria Kent sobre el voto femenino y lo sucedido durante sus respectivos exilios. En *Cúpula Fortuny*, en fin, me inspiré en la labor realizada por Ciripriano Rivas Cherif al frente de un grupo de teatro creado por él en el penal de El Dueso, en el que estuvo preso tras la Guerra Civil. Su experiencia me dio pie para poner sobre el tapete el dilema al que se enfrentan quienes saben que su trabajo va a ser presentado por la dictadura como ejemplo de tolerancia política y utilizado como tapadera de sus desmanes.

Algo debo decir de la evolución de mi escritura y de la de los aspectos formales de mi teatro en el transcurso de los últimos años. En algunas de mis primeras obras, la palabra tiene muy escasa presencia. Así sucede en *Blanco en quince tiempos* y *Negro en quince tiempos*, en las que los personajes apenas pronuncian una quincena de frases, ninguna de las cuales ocupa más de una línea. No es esa, sin embargo, la tónica general de mi teatro, que se inscribe en el llamado de texto, aunque procuro que el texto no lo sea todo. Considero que las imágenes y otros signos juegan un papel importante en la elaboración del discurso dramático. Ya lo he dicho más arriba. Consecuente con ello, pretendo que en mis obras haya un equilibrio entre el uso de la palabra y la presencia





activa de elementos no verbales. De mis afirmaciones pudiera deducirse que mi interés por aquella es relativo. Muy al contrario, siempre he cuidado mi escritura y puesto todo mi empeño en que posea calidad literaria. La Real Academia Española la reconoció cuando otorgó a *Yo, maldita india...* el Premio Álvarez Quintero. Sin abdicar de dicha voluntad, a partir de mi acercamiento al realismo, inicié un proceso de depuración, que no de degradación, en mi escritura. Suprimía las palabras estériles, aquellas que, según Emilio Lledó, no hacen pensar ni inician el camino de la reflexión. Las que no mueven, sino que paralizan, lo cual las hace inservibles. Tachaba todo aquello que me parecía superfluo. Me aficioné a las frases cortas. Hubo quien habló de despojamiento, de ausencia de retórica y de renuncia a toda pretensión de virtuosismo o brillo literario.

No he limitado la austeridad en el lenguaje al texto que ha de ser dicho por los actores. En igual medida ha afectado al de las didascalias, que en muchas de mis obras eran extensas y minuciosas. Me aficioné a ellas leyendo las de Valle-Inclán, pero también porque pensaba que eran útiles para los lectores y servían de guía a los directores de escena que se plantearan su montaje. A estas alturas sé de sobra que estos no suelen tenerlas en cuenta y, en lo tocante a aquellos, que es mejor dejarles que se imaginen como son los personajes y el paisaje que habitan. Fui, pues, adelgazando las acotaciones y limitando su contenido a lo relativo a la acción y al movimiento de los actores. En ese ejercicio de sobriedad he llegado, en alguna ocasión, a prescindir de ellas.

Después de escribir *Ahlán*, empecé a alterar la estructura habitual de los textos. El primer paso consistió en reemplazar la exposición lineal de la fábula por el relato fragmentado y la alteración del orden temporal de las escenas. También renuncié a los cambios de escenografía cuando la acción transcurre en varios lugares, proponiendo, en unos casos, que una sola sirviera de marco a todos ellos y, en otros, que los diversos espacios compartieran el escenario sin que aparecieran definidos los límites de cada uno. A las citadas, siguieron otras novedades: el collage, el uso de la elipsis, el minimalismo



escénico, la intertextualidad, el teatro dentro de teatro... No eran, claro está, propuestas que yo inventaba. Ya habían sido incorporadas por otros ilustres autores al teatro, algunas hace ya muchos años. Pero la suma de todas ellas ha contribuido, creo yo, a que haya ido configurando una estética propia.

Voy llegando al final. No es la primera vez que hurgo en mi memoria. Lo he hecho en otras ocasiones, pero no recuerdo que haya sido tan extensamente como ahora, excepto en una. Hace un par de años, mientras repasaba, en busca de no recuerdo qué, las carpetas en las que conservo mis obras inéditas o inacabadas, borradores, apuntes y dibujos, me vino a la cabeza la idea de recuperar y ordenar parte de aquellos documentos, en concreto los que mejor sirvieran para explicar mi trayectoria. Seleccione unos cuantos. A ellos añadí algunos escritos nuevos que pretenden completar y, en su caso, aclarar la información sobre lo que guardo en ese archivo. El resultado fueron trescientos y pico folios y once ilustraciones. A ese conjunto de papeles sueltos le bauticé con el nombre de *La mano en el cajón*. En el cajón permanecen y presumo que tardarán en salir de él. El repaso de mi trayectoria teatral que ofrezco en estas páginas es, pues, por el momento, el balance más completo que ha visto la luz.

A falta de tres años para que se cumplan los cincuenta de mi dedicación a la escritura dramática, sigo entregado a ella con el mismo entusiasmo que tenía cuando la inicié y aún me atrevería a decir que ha crecido. En mi cabeza bullen más ideas de las que, seguramente, podré desarrollar. Continúo acudiendo con regularidad al teatro y a los foros en que se debate sobre él. Lo hago por gusto, pero más aún porque no ha decaído mi curiosidad por las novedades que se producen ni mi interés por lo que hacen los demás creadores, en especial los jóvenes, convencido de que pueden aportarme algo. Tampoco he perdido mi antigua afición a escribir sobre lo que veo. Numerosos artículos dan fe de ello.

