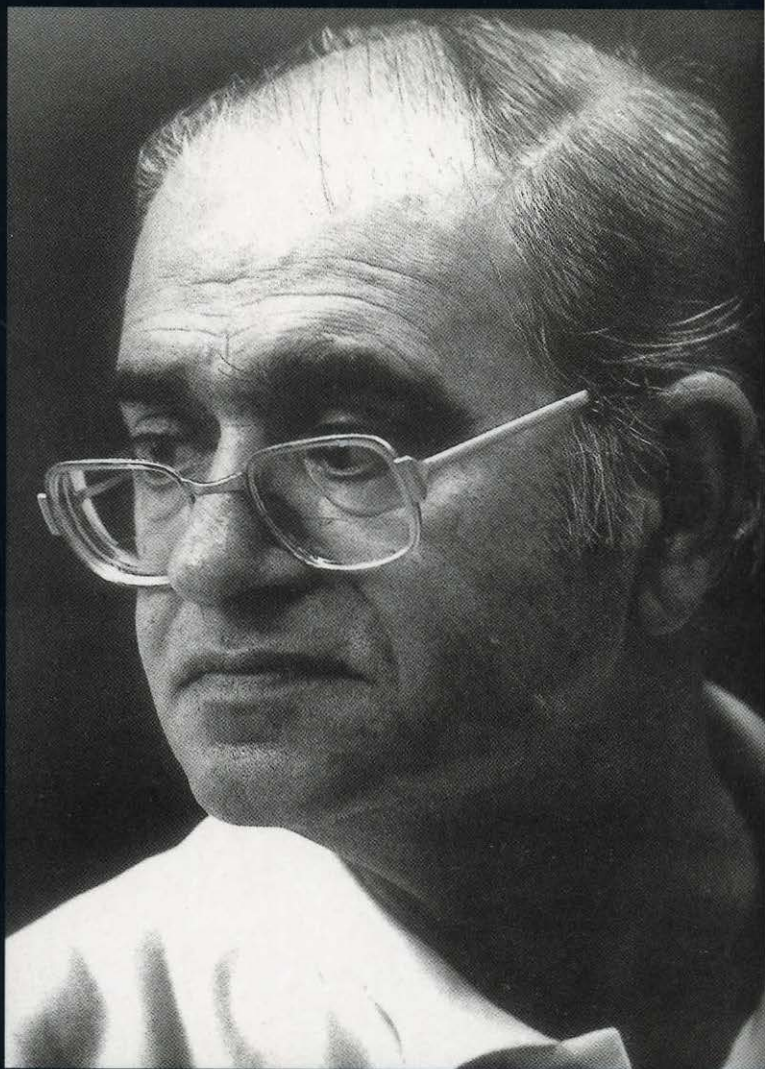


Ricardo López Aranda

Teatro

Obras escogidas

(Tomo II)



ESTUDIOS PRELIMINARES REALIZADOS POR EL EQUIPO DE INVESTIGACIÓN
DEL AULA DE ESTUDIOS ESCÉNICOS Y MEDIOS AUDIOVISUALES DE LA
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ, DIRIGIDO POR **ÁNGEL BERENGUER.**

1ª Edición, diciembre-1998

© 1998 Herederos de RICARDO LÓPEZ ARANDA

© 1998 de los estudios introductorios: sus autores

© 1998 de la presente edición: Asociación de Autores de Teatro

Fotos de portada (Tomo I y II): Angel de la Hoz

Diseño de portada: Martín Moreno / Pizarro

Imprime: Unigraf

Edita: Asociación de Autores de Teatro

Sagasta, 28. 28004 Madrid

ISBN: 84-88659-16-4

Depósito Legal: M-47.002-1.998

Queda prohibida la reproducción total o parcial sin la autorización expresa de la editorial, excepto citas en revistas, diarios o libros, siempre que se cite la procedencia

OBRAS ESCOGIDAS

TOMO I

NUNCA AMANECERÁ
CERCA DE LAS ESTRELLAS
NOCHES DE SAN JUAN
LA ESFINCE SIN SECRETO

**La Asociación de Autores de Teatro
agradece a la Consejería de Cultura
del Gobierno de Cantabria
y al Aula de Artes Escénicas y Medios Audiovisuales
de la Universidad de Alcalá
su inestimable ayuda, gracias a la cual ha sido posible
la publicación de este libro.**

TOMO II

LAS HEREDERAS DEL SOL
ISABELITA LA MIRACIELOS
ISABEL, REINA DE CORAZONES
YO, MARTÍN LUTERO
EL BUSCÓN
FORTUNATA Y JACINTA
LOS EXTRAÑOS AMANTES

P. MARTÍN. ¿Me comprendéis ahora, Thomas Munzer? ¿(Oscuro.)
¿Me comprendéis ahora...?

(Un proyector sobre el centro del proscenio, el P. MARTÍN avanza hasta quedar bajo un haz de luz.)

P. MARTÍN. (Dejando caer la sotana a sus pies.) Aquí desaparece un monje que se llamó Martín Lutero y surge Martín Lutero, un hombre como vosotros. (Disunciendo.) No fui un impostor. Peor, fui un cobarde. Por eso mi martirio -ahora lo sé- no es de fuego. Es peor. Es el vuestro. Vivir sin libertad. (Alza los brazos al cielo.) ¿Hasta cuándo? (Y queda inmóvil.)

(OSCURO Y FIN DE LA OBRA.)

EL BUSCÓN

INTRODUCCIÓN

El Buscón (*Esperpentomaquia en dos actos sobre textos de Francisco de Quevedo*) se estrenó en el Teatro Español de Madrid el día 4 de abril de 1972, con dirección de Alberto González Vergel (quien tres años antes había dirigido en el Teatro Lara otra versión realizada por López Aranda: la de *Fortunata y Jacinta*), decorados y figurines de Manuel Mampaso e ilustraciones musicales de Tomás Marco. Contó con un reparto de veintiocho actores, algunos de ellos de reconocido prestigio, como José María Prada (Pablos), Lola Cardona (la Grajales), Luisa Sala (Aldonza), Andrés Mejuto (Clemente), Lola Losada (Ana) o Carmen Rossi (Clara), entre otros. Si a ello añadimos el coro de diez danzantes más los figurantes, en total llegó a haber más de cincuenta personas sobre el escenario; lo que da idea de los medios con que se abordó el montaje.

Las críticas aparecidas tras el estreno, por lo general, fueron elogiosas, y de ellas se desprende que el espectáculo fue bien recibido. González Vergel obtuvo el premio «El espectador y la crítica» a la mejor labor de dirección escénica del año 1972 por este montaje y por el de *La muerte de Danton*. La crítica de Alfredo Marqueríe era una auténtica invitación a ver la obra (*Pueblo*, 5-IV-1972), y lo mismo podría decirse de la de Manuel Díez Crespo (*El Alcázar*, 6-IV-1972). También José Monleón escribió: «Está claro, en todo caso, que nos encontramos ante un trabajo muy elaborado, lleno de ambición y de dignidad» (*Triunfo*, 22-IV-1972). Pedro Laín Entralgo alabó tanto el mon-

taje como el texto, al que calificó de «hábil y bien plumada adaptación escénica», y resaltó «la habilidad dialógica» y el «arcaizante y expresivo plumero» de su autor, aunque calificó de «osada» la decisión de titular la obra *El Buscón de Francisco de Quevedo* y de titularla *Esperpentomaquia*¹. Tampoco faltaron las críticas adversas, como la de García Pavón, quien señaló que habiendo grandes obras de teatro no entendía la necesidad de adaptar una novela (*Nuevo Diario*, 6-IV-1972); o las de los críticos de *Marca* y *Ya*, en ambos casos con motivo de la escasa fidelidad al texto original.

Tal como se desprende del subtítulo de la obra, nos encontramos ante una recreación muy libre del texto de Quevedo. En realidad, la obra teatral arranca de las anécdotas que se narran en los episodios finales de la novela (concretamente, se centra en los capítulos VII y X del Libro Tercero), de forma que el drama comienza prácticamente donde aquélla acababa: a partir de la relación que se establece entre Pablos y la Grajales (apuntada en los dos últimos párrafos de la narración); aunque también se recrean episodios anteriores.

En la época en que López Aranda escribe esta versión, se da en nuestro teatro un resurgimiento del esperpento valleinclanesco. Algunos de los autores que se iniciaron en el realismo vuelven sus ojos hacia este género a partir de los años sesenta (entre los más significativos, Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz o Alfredo Mañas), y tampoco podemos olvidar la influencia que ejerce en general sobre los autores del llamado «Nuevo Teatro». En el artículo titulado «El auge del esperpento», Laín Entralgo llamaba la atención sobre este hecho, y encuadraba el texto del *Buscón* como un nuevo exponente de este auge. Algunos de los ejemplos que aducía eran el triunfo obtenido por *Luces de bohemia* en esa misma temporada, así como el éxito de otros espectáculos «de tintes esperpénticos»,

como la adaptación de *Misericordia* de Mañas, *Castañuela 70* del grupo Tábano o *Tiempo de 98* de J. A. Castro. Añadía además como dato significativo el hecho de que el discurso de ingreso en la R.A.E. de Buero Vallejo llevara como título «García Lorca ante el esperpento». En «Quevedo y el esperpento», Pedro Laín se planteaba «la relación entre la retina deformante de Quevedo y la retina deformante de Valle-Inclán», para concluir en una diferencia esencial: la novela de Quevedo, tal y como había señalado Lázaro Carreter, carece de toda voluntad de denuncia y propósito de reforma; todo lo contrario de lo que ocurre en el esperpento, que parte de «un propósito de reforma social más o menos revolucionario, el correspondiente al ideal o la norma desde los cuales esa deformación grotesca ha sido realizada» y aspira precisamente a «un mundo humano en el que el esperpento no sea posible».

En efecto, el tono lúdico de la novela se pierde en esta versión para dar paso a una imagen terrible y cruel de la sociedad que aparece reflejada, en un intento de acercarse a dicha forma teatral. Hay acciones y diálogos de gran crudeza, como la escena en que Clemente, momentos antes de ser ejecutado, arrastra a Clara al asiento del garrote; la lucha entre Pablos y Alonso Ramplón por las botas de Clemente delante del cadáver aún sin enterrar; la rememoración de la quema de los familiares de doña Ana, la conversación sobre la duración del tormento mientras están quemando a Aldonza; los gritos de ésta; la escena en que los mendigos juegan al toro con un tullido; o el parto de Grajales, entre otras.

Aparecen en esta obra muchos de los actos que cita Bajtín como representativos de la estética de lo grotesco, cuyo rasgo principal sería la degradación:

Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en

consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades materiales².

Igualmente aparecen las principales series temáticas de esta visión: el cuerpo, la vestimenta, la alimentación, la bebida, el sexo, lo escatológico y la muerte; todas ellas presentes en mayor o menor medida.

El crítico y censor M. Díez Crespo, en su columna del *Alcázar*, calificaba a la representación de «enloquecido desfile de seres que más parecen beodos encanallados en un ambiente descoyuntado y alucinante», y señaló que se trataba de «un espectáculo trazado con un ritmo endemoniado». Este crítico encontró en la obra ecos del teatro de la crueldad, con el cual el dramaturgo sentía cierta afinidad, pues, en una de las clasificaciones que él mismo realizó de sus obras, delimitaba una «segunda época» en su producción a la que denominaba precisamente «teatro de la crueldad». Sin embargo, Fernando Herrero (*Primer Acto*, 144, mayo 1972) consideró que el montaje carecía de la carga crítica deseable en un espectáculo que se presentaba como «esperpentomaquia». Por el contrario, opinaba que a veces incurría en «efectos melodramáticos» y se quedaba en la superficie de los problemas al hacer hincapié en los efectos más externos y puramente espectaculares. También José Monleón echaba en falta una reflexión sobre la realidad que se estaba retratando en la obra:

[...] si, de una parte, está llena de sentido la enajenación general de los personajes, el vacío que se esconde tras su gesticulación incesante, la inconsciencia de su crueldad, de otra parte, se echa de menos la meditación paralela sobre esta realidad.

De todas formas, en la reseña citada, F. Herrero llamaba la atención sobre el hecho de que la censura hubiese permitido ciertos aspectos de gran dureza, y apuntaba la posibilidad de

que lo hubiera hecho «detenida por el culterano nombre de Quevedo». Efectivamente, éste fue uno de los factores que contribuyeron a que la obra fuera autorizada, como lo demuestra este fragmento de uno de los informes realizados por los censores, concretamente por Fray Mauricio de Begoña³:

El hecho de que la obra de Quevedo forme parte integrante y señera de la literatura universal y su incorporación al acervo artístico de nuestra aceptada picaresca salvan a esta obra, incluso como adaptación escénica, de cualquiera decisión censora [...].

Otro vocal, Antonio de Zubiaurre, señaló que no había que censurar los posibles excesos de lenguaje, pues se debían a Quevedo, aunque se planteaba si lo que era válido para la lectura lo era también para la representación:

[...] en una representación de categoría, como es de esperar en este caso, no debe exagerarse, ni mucho menos, el reparo ante los «tabús» de lenguaje, siendo éstos *léxico de Quevedo*. Claro que aquí se presenta otra vez el problema de si lo que vale como narración, vale también para la escena [...].

A pesar de todo, antes de recibir la autorización hubo que realizar algunos cambios en la obra (se suprimió la palabra «protomártir» y se cambió un soneto), pero, aun así, algunos censores, como el padre Artola, mostraron reparos, por temor a la reacción de un sector del público:

Entiendo que la superioridad -empresaria de esta obra- debe asumir la responsabilidad del posible y nada imprevisible escándalo de un sector del público. El visado debe ser riguroso por parte de quienes luego han de soportar las críticas [...].

Además, se intentaron suprimir elementos escenográficos, como la presencia del garrote en el escenario, como muestra el informe de F. Soria:

No veo motivos suficientes para su prohibición aunque deben suprimirse radicalmente las escenas directas de ajusticiamiento, haciendo desaparecer, incluso, de escena, el instrumento del garrote. (No olvides que con motivo del procedimiento español de justicia se han instrumentado campañas políticas de descrédito contra España no muy lejanas). Ello hará necesario rehacer alguna escena [...].

Hubo incluso algún voto a favor de la prohibición, pero finalmente se autorizó para mayores de 18 años, aunque con «visado» del ensayo general de carácter vinculante y un corte (se suprimió la palabra «coño») sobre la versión ya modificada. El proceso desde que la compañía del Teatro Español solicitó la hoja de censura hasta que ésta fue concedida duró unas nueve semanas.

En cuanto a la estructura de la obra, la falta de unidad de la novela de Quevedo se corresponde aquí igualmente con una serie de escenas cuya unidad viene dada, según el propio autor, por el texto de la *Danza de la muerte*, que abre y cierra cada una de las escenas que componen el drama. El autor utiliza a veces recursos narrativos, como el de hacer que los personajes cuenten lo que ha sucedido entre una escena y la siguiente. El crítico de Arriba señaló:

La versión hecha por López Aranda es una estructura abierta en la que las escenas elegidas se suceden como en un friso. Entonces, González Vergel no se ha preocupado de forzar la posible trabazón de las escenas, sino que las ha dejado fluir. Importa lo que pasa en cada momento [...].

La obra está dividida en dos actos, cada uno de los cuales consta de tres escenas. El espacio escénico concebido por el dramaturgo es simbólico. En la acotación inicial del texto lo describe como «un inmenso espacio vacío al que algunos detalles hacen recordar un osario». El tiempo transcurrido desde el comienzo de la obra hasta su final es aproximadamente de un

año: desde la mañana siguiente a la noche en que se conocen Pablos y Grajales hasta la muerte de ésta en el parto de su hija.

Para presentar a los personajes, el autor idea una situación inexistente en la novela: Pablos le regala a su madre un collar robado y Clemente intenta arrebatárselo, enzarzándose así marido y mujer en una pelea llena de insultos. Ante esta situación, Pablos pregunta a la Grajales: «¿Qué te parece mi familia?», a lo que ella responde: «Al lado de la mía, canonizable». Queda claro así desde el primer momento el origen miserable de ambos personajes, elemento primordial en la novela picaresca.

Los diálogos están basados en gran parte en la prosa del *Buscón*. El autor pone en boca de los personajes fragmentos de esta obra e incluso de algunos poemas de Quevedo. Por ejemplo, en un fragmento de la retahíla de insultos de Aldonza y Grajales a doña Ana (Acto I, Escena 3ª), toma elementos de la descripción del dómine Cabra⁴, y del soneto satírico «A un hombre de gran nariz»⁵, aunque aquí quedan estructurados en forma de conflicto dramático. También podemos ver a los personajes recitando directamente los versos de Quevedo, como ocurre en la escena 3ª, cuando entra Pablos declamando la décima «Al ruiñón»⁶ («Flor con flor, volante flor...»), seguida del soneto «Desengaño de las mujeres»⁷ («Puto es el hombre que de putas fía...»); o cuando Ana entra en escena vestida de novia mientras declama versos de los poemas amorosos «A Tirsi»⁸, «Soneto Amoroso»⁹ y «Pasiones de ausente enamorado»¹⁰ (por este orden).

Igualmente, aparecen situaciones y episodios de la novela, aunque engarzados de distinto modo; como aquella en la cual Pablos se disfraza de fraile benito (L. Tercero, Cap. VII), que aquí concluye, según cuenta el pícaro, con un doble asesinato, enlazando así con la huida y posterior refugio en la iglesia

(L. Tercero, Cap. X). En la escena 3ª del Acto I se recrean algunos episodios del Capítulo VII del Libro Tercero de la novela: la forma en que se conocen doña Ana y don Felipe Tristán (Pablos con su nombre falso) es idéntica. También aquí un caballero (don Diego) se acerca a don Felipe y le llama «Pablillos», confundiéndole con un antiguo criado. Pero al contrario que en la novela, esta anécdota no trasciende, pues aquí el caballero no pertenece a la familia de doña Ana y no vuelve a aparecer.

En ocasiones, al igual que ocurría en la novela, la coherencia de las situaciones se sacrifica en favor del juego de ingenio (en lo que vemos una forma de fidelidad al texto), lo cual se aprecia con especial intensidad en la última escena del Acto I. En cuanto a su contenido, una de las diferencias fundamentales entre la novela y la obra dramática es el hecho de que en ésta Pablos y su familia aparezcan como cristianos viejos, cuando en la narración se dice todo lo contrario. (Sí estaba insinuado en la novela, en cambio, el origen converso de doña Ana y su familia). Otra diferencia esencial: aunque la reflexión sobre la muerte sea clave en la obra de Quevedo, no lo es en concreto del *Buscón*. Sin embargo, López Aranda ha querido incluirla a través del texto de la *Danza General de la Muerte*, que abre y cierra cada una de las escenas, del espacio escénico, y de la elección de los episodios narrados: son muchas las muertes que se suceden a lo largo de la obra, convirtiéndose así en un elemento omnipresente. (Es significativo que dos de sus escenas transcurran en la celda de los condenados a muerte). Si tenemos en cuenta la inclusión de fragmentos de poemas, e incluso las reminiscencias de la jácara, género menor en el cual Quevedo era un maestro, podríamos ver en este texto una especie de antología de la obra quevedesca, más que una adaptación de una obra concreta.

En lo referente a la creación de los personajes, existe una diferencia importante con respecto al esperpento, pues si el

expresionismo mostraba la deshumanización del individuo mediante la creación de personajes-marioneta, en el drama estudiado nos encontramos precisamente con un intento de rehumanizar a los personajes, que culmina en el momento final del drama, en el cual Pablos muestra sus sentimientos. El Pablos de la obra dramática se nos muestra, en principio, como un personaje esencialmente cruel; más aún, si cabe, que el de la novela, puesto que aquí no presenciamos el proceso de degradación que arranca de sus orígenes y de las tristes condiciones en que le toca desenvolverse desde su niñez. El propio Buscón dirá en un momento del drama que es un personaje sin alma, aunque, a diferencia del protagonista de la obra de Quevedo, éste acabe mostrando su lado humano. Al contrario que el anterior, este Buscón sólo aparenta no tener alma, pero es el miedo el que le hace comportarse así, tal y como descubrirá la Grajales, que será quien le desenmascare al revelar que muchas de las «hazañas» que va contando son falsas, pues en realidad sólo comete «pequeños robos y pendencias de lupanar». De este modo, aparece una vez más el miedo como motor del comportamiento de los personajes, constante en la obra de López Aranda, como se habrá podido observar a lo largo de las páginas de este volumen.

Si una de las características esenciales de la novela picaresca es la narración de los sucesos por parte del pícaro en forma autobiográfica, de modo que éstos aparecen filtrados a través de su único punto de vista, la obra teatral le permitirá al dramaturgo desenmascarar al protagonista, que ahora aparece entre otros personajes que también tienen voz y pueden expresarse. El autor presenta así su peculiar lectura de este personaje, muy distinto del concebido por Quevedo. El trágico final deja ver a un Pablos con sentimientos¹¹, que se niega a aceptar la realidad en lugar de hacer de ella un chiste macabro, como sin

duda hubiera hecho el personaje quevedesco (o, mejor, el propio Quevedo a través de su personaje).

El deseo de Pablos de escapar del ambiente de miseria que le envuelve le lleva primero a intentar ascender en la escala social mediante el matrimonio con una dama de clase superior, aunque acaba rechazándola debido a que el valor de la limpieza de sangre prevalece sobre el del dinero (Acto I); y a huir a las Indias después (Acto II). En ambos casos intentará frenarle la Grajales, con la finalidad de retenerle a su lado. Este personaje apenas estaba esbozado en las últimas líneas de la novela (donde aparece también con el nombre de la «Grajal») y aquí se convierte en protagonista. Ella es quien más abiertamente muestra sus sentimientos. Precisamente por esta humanidad, este personaje es el más alejado del estilo de la novela, auténtica galería de marionetas donde el ser humano aparece degradado, desfigurado y cosificado, convertido en su propia «archicaricatura» y «protorridiculez».

Muy similar es lo que sucede con Aldonza. Para Laín Entralgo, la escena «más patética y menos quevedesca» de la obra es aquella en la que, «minutos antes de ser ajusticiada, Aldonza acaricia el bulto del que cuando nazca podría llamarla «mi difunta abuela». Es significativa la relación de amistad y complicidad que acaba estableciéndose entre Aldonza y la Grajales. El propio Clemente -que se nos presenta como ladrón, borracho, grosero, egoísta...-, antes de morir deja ver sus sentimientos y confiesa que quiere a su hijo. E incluso el miserable Alonso Ramplón, capaz de torturar y ejecutar a sus propios familiares en su oficio de verdugo, aparece en la última escena como un personaje digno de compasión. Todos ellos muestran una enorme vitalidad y ansia por vivir, especialmente Clara, cuyo optimismo a veces roza la inconsciencia, lo que trae consigo la burla de quienes la rodean. Los familiares de doña

Ana, e incluso la propia doña Ana, apenas aparecen esbozados como personajes, quizá con la excepción de doña Leonor. Se diría que la intención del autor, más que crear unos personajes con vida propia, ha sido darle la vuelta al episodio narrado por Quevedo (haciendo que aquí sea Pablos quien rechace el matrimonio, y no al revés), al tiempo que introducir en la obra el tema de la limpieza de sangre, clave en la sociedad española del XVII, aunque en la novela aparecía de forma muy lateral.

El autor ha pretendido trazar una línea que arranca desde la Edad Media (presente fundamentalmente a través de la *Danza de la muerte*), atraviesa el Barroco y llega hasta Valle-Inclán, aunque el resultado -como no podía ser de otro modo- es una obra original y muy personal, en la cual, a través de todos estos elementos, López Aranda nos muestra su propia visión.

A pesar del éxito obtenido por este *Buscón* en el Teatro Español, la obra no se había publicado hasta hoy; quizá debido a que, como suele ser habitual en muchos dramaturgos, López Aranda siempre se preocupó más de la representación de sus obras que de su publicación. Hoy, finalmente, ocupa un merecido espacio en esta antología, pues nos encontramos ante una de las más representativas versiones teatrales de un autor en cuya obra éstas suponen un capítulo importante.

Berta Muñoz Cáliz