

Rumor de clásicos: el grito de algunos autores «invisibles» del teatro español del siglo XX

Antonio LÓPEZ FONSECA

Universidad Complutense
alopezf@filol.ucm.es

Recibido: 9 de febrero de 2006
Aceptado: 27 de febrero de 2006

«¿La tradición como ancla o como trampolín?»
A. Neuman, *El equilibrista (Aforismos y microensayos)*,
Barcelona 2005, p.62

RESUMEN

Este trabajo intenta presentar la obra de algunos dramaturgos españoles del pasado s. XX, marginados de los circuitos comerciales, que utilizaron la recreación de motivos clásicos para enfrentarse a la realidad de la España posterior a la Guerra Civil. Autores como A. Martínez Ballesteros, R. Gil Novales, J. G. Schroeder o J. Gállego, dramatizaron hechos sociales por mediación de personajes aparentemente modernos pero esencialmente intemporales sirviéndose de los mitos de Orestes y Fedra.

Palabras clave: Tradición clásica. Teatro español s. XX. Orestes. Fedra.

LÓPEZ FONSECA, A., «Rumor de clásicos: el grito de algunos autores “invisibles” del teatro español del siglo XX», *Cuad. fil. clás. Estud. lat.*, vol. 26 núm. 1 (2006) 181-198

A rumour of classics: some “invisible” playwrights’ shouts in XXth century Spain

ABSTRACT

This paper intends to introduce the reader to the work of some Spanish XXth century playwrights, off the commercial stage, that recurred to classical myths in order to face after war Spanish reality. Such playwrights as A. Martínez Ballesteros, R. Gil Novales, J. G. Schroeder and J. Gállego chose to represent Spanish every day life and reality through the essentially timeless myths of Orestes and Phaedra.

Keywords: Classical Tradition. Spanish XXth century Theatre. Orestes. Phaedra.

LÓPEZ FONSECA, A., «A rumour of classics: some “invisible” playwrights’ shouts in XXth century Spain», *Cuad. fil. clás. Estud. lat.*, vol. 26 núm. 1 (2006) 181-198

SUMARIO 1. Introducción. 2. ¿Ecos clásicos en teatro? La intemporal validez de lo clásico. 3. El teatro como necesidad en la España dividida. 4. Orestes: rumor de rencor, venganza, intolerancia, muerte y locura. 4.1. A. Martínez Ballesteros, *Orestíada* 39 (*Tragedia clásico-moderna en seis cuadros*). 4.2. R. Gil Novales, *La urna de cristal*. 4.3. J.G. Schroeder, *La esfinge furiosa*. 5. Fedra: resonancias de reivindicación, deseo de libertad individual y valores alternativos. 5.1. J. Gállego, *Fedra*. 5.2. R. Gil Novales, *El doble otoño de mamá bis (Casi Fedra)*. 6. Para concluir (e invitar). 7. Referencias bibliográficas. 7.1. Textos. 7.2. Estudios.

1. INTRODUCCIÓN¹

El teatro siempre sirve para expresar el mal del siglo, de todos los siglos, el mal del hombre, pero también su valor, esto es, el teatro sirve para los grandes temas de la existencia humana, de la vida. A la hora de sistematizar, siquiera de intentarlo, para su estudio a los autores del teatro español y de establecer una clasificación de la dramaturgia con un mínimo de rigor, atendiendo a poner de relieve sus líneas fundamentales, nos topamos con problemas de difícil solución, de entre los cuales no es el menor el de la falta de perspectiva histórica, de distancia suficiente respecto al fenómeno a estudiar. Y esto es lo que nos pasa ahora, cuando en el tránsito de un siglo a otro se suscita el deseo de estudiar y reflexionar sobre ese tiempo pasado, tiempo que los libros nos ofrecen de manera ordenada y codificada, aunque lo cierto es que movimientos y tendencias surgen con total espontaneidad, sin atender a clasificaciones previas. Y no es difícil caer en la tentación de construir la historia como si ya estuviera diseñada de antemano. Este riesgo, cuando la materia es el teatro, se multiplica de manera notable, porque suma los aspectos relativos al texto con los de la representación².

Los autores y obras de los que nos vamos a ocupar no guardan entre sí una relación especial, no pertenecen a un mismo «movimiento», ni siquiera a un segmento temporal especialmente concreto, sino a otro tan amplio como la segunda mitad del siglo XX con obras de posguerra e, incluso, posdictadura; tampoco les une un espacio geográfico; ni siquiera un tratamiento similar de la materia clásica. Sólo me atrevería a decir que les une el ser autores marginados de los escenarios comerciales, con una difusión muy limitada, y el hecho de servirse de motivos clásicos (concretamente Orestes y Fedra). Los nombres de Antonio Martínez Ballesteros, Ramón Gil Novales, Juan Germán Schroeder y Julián Gállego, no son especialmente conocidos o populares en la escena española, y no precisamente por carecer de interés, autores que comienzan a producir en los años 50 y 60 que hacen un teatro de protesta y que son sistemáticamente marginados de los escenarios por la función crítica de su teatro. Intentamos aquí presentar un «algo» orgánico, partiendo de la idea básica de que son algunos de los representantes «invisibles» de nuestro teatro, inexistentes si atendemos a la función pública del teatro y al impacto en nuestra sociedad de su obra: bloque coherente en sus propósitos, diverso en forma y resultados, que lucha por su existencia como dramaturgos³. Nuestro teatro comercial no les ha dado paso y, en cualquier caso, inéditas o estrenadas, sus obras aguardan un ambiente propicio de descubrimiento. A ello espera contribuir este trabajo; a ello y a animar a su lectura y, ¿por qué no?, a su puesta en escena.

¹ El presente trabajo es una reelaboración de parte de la ponencia presentada al *XVI Coloquio Internacional de Filología Griega. La tradición clásica en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, celebrado en la UNED, Madrid, entre los días 9-11 de marzo de 2005, con el título «Ecos clásicos en algunos autores teatrales del siglo XX».

² Cf. OLIVA (2004, 9-11). Resulta fundamental presentar el teatro como algo «normal», cotidiano, nuestro, al menos como lo venía siendo desde que un cómico se subió a un tablado para distraer al público, pero también para hacerle pensar en los misterios que empapan la existencia humana.

³ Pueden consultarse RUIZ RAMÓN (2001¹²), HUERTA (dir.) (2003) y HUERTA, PERAL & URZÁIZ (2005).

2. ¿ECOS CLÁSICOS EN TEATRO? LA INTEMPORAL VALIDEZ DE LO CLÁSICO

Ya dijo G. HIGHET (1996 I, 11) que en la mayor parte de nuestras actividades intelectuales y espirituales somos nietos de los romanos y biznietos de los griegos. Y más en concreto puede afirmarse que el legado que el teatro clásico ha dejado en nuestra época puede resultar difícil de discernir del mismo concepto de teatro, es decir, que más que hablar de un retorno intencionado *ad fontes* podríamos decir que se trata de una tradición muy arraigada⁴. Teniendo en cuenta que las obras no surgen *ex nihilo*, sino que se insertan en una serie, en una tradición, y teniendo en cuenta que el teatro grecolatino está en la base del Teatro, es normal que encontremos «ecos», sonidos que se perciben bien débil y confusamente bien con insolente claridad, reflejados sobre el cuerpo duro del espesor de los siglos. Y es que esos primeros modelos ya hacen, casi, abstracción de todos los componentes de la peripecia humana. Son siempre los «viejos» temas, los «viejos» enfrentamientos mortales que turban las conciencias. Siempre hallaremos azar y destino trágico, y un entramado familiar, social, político en que el héroe está preso; y en la comedia habrá triunfo sobre los obstáculos, eso sí con un horizonte más limitado y reducido a la esfera de la vida privada. Pero obviamente habrá diferencias, sobre todo en la forma. ¿En qué medida todo es herencia de los griegos y en qué medida reflejo simple de la condición del hombre en todos los tiempos? Hay de lo uno y lo otro: el teatro nos ayuda, simplemente, a descubrirlo.

«Lucha y enfrentamiento entre los hombres y dentro de un hombre, así como pensamiento sobre esa lucha y su interpretación, son la esencia del teatro. Se toma un trozo de vida, circunscrito en determinados límites y coordenadas, se introducen los tipos humanos que viven esa vida para que se enfrenten, amen, destruyan o mueran. Y el público trata de pensar y de entender» (ADRADOS 1998, 1). Eso es el Teatro. Y lo cierto es que muchos autores se han visto tentados por la fuerza dramática de algunos personajes, por la profundidad de algunas obras de la tradición literaria grecorromana. Y ello porque un tema ya concluso siempre permite reinterpretarlo desde un punto de vista personal, hecho por el que la literatura de todas épocas y culturas convoca con frecuencia a la escena a los grandes héroes y heroínas del teatro clásico por cuanto pueden traspasar ese espesor de los siglos para hacer reflexionar al receptor

⁴ Cf. BRADEN (1995, 224), que incide en que la repercusión es obvia, aunque, evidentemente, la resonancia de, por ejemplo, Plauto o Terencio no hay que buscarla en su *romanitas*, sino en el engaño, el amor, o el propio concepto de tragicomedia; o en Séneca esa capacidad para expresar la ambición de forma directa y radical, una manera de ser absoluta y beligerante, contrapuesta a la multiplicidad y la confusión de la comedia, con un sentimiento de honor tan arraigado en el individuo que infunde connotaciones de severidad y soledad a las relaciones sociales y personales. Y ROSENMEYER (1983, 141-142) hace notar que la historia de amor que brota, sufre y triunfa fue un invento de la *Néa*, y que, en buen parte del teatro de los siglos XIX-XX, la muerte, tan presente en la tragedia, en escena o fuera de ella, se ha vuelto impropio por nuestra creciente insensibilidad a las «carnicerías», adquiriendo, sobrecargada por nuestro excesivo conocimiento, un aire primitivo. Sería en la trama, pues, donde mejor se escucharían esos ecos. Como señala ADRADOS (1998, 3), la comedia es más moldeable, más general y omnipresente; la tragedia es algo duro, un modelo cierto que parcial pero inescapable.

actual sobre problemas intemporales⁵. En muchos casos, como afirma ROSENMEYER (1983, 132), incluso, una afinidad electiva, con escasa influencia directa, origina más paralelismos llamativos que la apropiación consciente.

La dramatización de un hecho social por mediación de personas aparentemente modernas pero esencialmente intemporales se ha revelado como arrolladoramente eficaz, tanto en la forma cómica como en la trágica. La ciudad como enclave decisivo para el error y el sufrimiento trágicos es una de las perdurables aportaciones de los dramaturgos antiguos. El horror sentido por el público se intensifica y agudiza cuando los personajes legendarios o exóticos se sustituyen, a la manera de Menandro y sus herederos latinos, Plauto y Terencio, por el simple convecino. Los tabúes antiguos casan con las frustraciones modernas.

Son la tremenda grandeza de las tramas antiguas, los dilemas obsesivos y las monstruosas soluciones lo que ha marcado la pauta y lo que se abandona sólo intermitentemente. Como acertadamente señaló DÍEZ DEL CORRAL (1957, 76), «el tiempo está en ellas como suspendido, pero no anulado, convertido en un ahora puntual y abstracto; es, antes bien, el suyo un condensado *ahora*». No es el héroe trágico un malvado ni tampoco un dechado de virtud, sino un hombre de relevantes cualidades y, si se quiere, grandes defectos, que por una falta suya se precipita en una desgracia inmerecida⁶. Y por ese ser desmerecedor de su sino despierta nuestra compasión, nuestra *compas-sio* etimológica, y por la posibilidad de identificarnos con él y comprender su problema nos causa temor. Es el desasosiego que inevitablemente produce el semejan-te.

3. EL TEATRO COMO NECESIDAD EN LA ESPAÑA DIVIDIDA

Cuando se habla de teatro hay que canalizar el interés literario del arte dramático con el social e histórico. Y, en este sentido, hay un factor corrector, a saber, cuál es la mayor o menor presencia en los escenarios de las obras dramáticas, que inexorablemente marca sus niveles de verdadera incidencia e importancia. Y en los autores que nos ocupan hemos de decir que es mínima. Pero ello no les resta un ápice de validez e interés, pues antes bien puede atisbarse, por ejemplo, en los años del franquismo, un deseo, como apunta M^a F. VILCHES (1988), de infundir en un público demasiado adormecido un mensaje de carácter ideológico capaz de suscitar la reflexión y el planteamiento de una nueva visión sobre los hechos culturales y, en última instancia, sobre los políticos y so-

⁵ Baste recordar la presencia de Ulises, tan siempre de actualidad por esa su modernidad que ha seducido a escritores de todos los géneros que lo han abordado desde diferentes ópticas o, incluso, han reescrito el poema épico osando continuarlo donde lo dejó Homero. Por lo que respecta al teatro español son especialmente ilustrativos los trabajos de GARCÍA ROMERO (1999) y PAULINO (1992). Recordemos, simplemente, títulos como *El retorno de Ulises* de Gonzalo Torrente Ballester (1946), *La tejedora de sueños* de Antonio Buero Vallejo (1952), *Penélope* de Domingo Miras ([1971] 1995), o *¿Por qué corres Ulises?* de Antonio Gala (1975), por citar sólo cuatro de los representantes más destacados de nuestro teatro. Para el significado que los mitos pueden portar, son interesantes los trabajos agrupados en los volúmenes de *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Zaragoza 1996.

⁶ Cf. a este respecto el trabajo sobre la incidencia del mito griego en el teatro contemporáneo del Prof. GIL (1969, 186).

ciales. Podríamos decir que hay un mismo cielo para todos pero un distinto horizonte. Lo realmente importante, y eso se ve con absoluta claridad en las obras que vamos a comentar, es que exista la necesidad de hacer un teatro que devuelva al hombre su dignidad perdida y le permita mirar hacia el futuro esperanzado (GIL 1969, 202).

Es así que, en momentos de crisis, el carácter abierto de los mitos, su permanente y vivaz seducción, permite una utilización que los convierte en símbolo de valores alternativos del orden establecido. Y es el teatro, precisamente, el que los hizo nacer y los hace revivir cada vez que los necesita al constituir paradigmas de todos los actos humanos realmente significativos. ¿Cómo llegan hasta el siglo XX? Fundamentalmente a través de la tradición literaria que los utilizó muy a menudo como elemento de espectacularidad de un teatro oficial, siendo la época paradigmática el Siglo de Oro, con autores como Lope o Calderón que escribieron para la corte de Felipe IV, en una utilización similar, *mutatis mutandis*, a la que volveremos a encontrar en las décadas de los 40 y 50 en un teatro de derechas representado, sobre todo, por José María Pemán, que escribiría versiones de tragedias griegas para grandes espectáculos al servicio de la ideología oficial⁷.

Pero no es eso lo que vamos a ver aquí. La Guerra Civil había exigido de manera traumatizante un teatro de intencionalidad política que contemplase de cara las circunstancias históricas de su tiempo⁸. Así, cuando los personajes y temas de la Grecia Clásica en nuestro teatro son imágenes de la guerra y la posguerra, podemos decir que nos encontramos ante un teatro progresista, consciente de las profundas esencias de esos ecos capaces de acercarnos a los límites, a la libertad. Hasta los años 60, el teatro de tema griego clásico será o una manera de decir con sutileza algunas cosas o un teatro que a menudo permanecerá inédito o será objeto de una sola representación o de una edición muy limitada. A partir de la llamada «apertura» del franquismo en los años 60 la intencionalidad continúa siendo política, pero existe una riqueza de argumentos y de matices más abundantes, al tiempo que hay más obras estrenadas y publicadas. En los últimos años su uso ya no se vinculará con la historia política contemporánea. En todo caso, nostalgia e ironía serán los dos acentos inevitales de la mirada moderna sobre el mundo de los mitos clásicos.

Lo que podemos ver, pues, son transformaciones diegéticas completas, ya que los nombres, la situación, el momento histórico y social es radicalmente distinto, siendo una de las principales diferencias respecto a los tratamientos originarios la individualización del ámbito en que tiene lugar el proceso. Y esa transformación es la que permitirá un acercamiento al público y una humanización de la acción. Esto permite

⁷ Cf. RAGUÉ ARIAS (1992, 15-19). En esa misma línea de un teatro de derechas que hizo un uso completamente diferente del tema clásico, bien es cierto que también con intencionalidad política, se encuentra la obra de Pedro Sánchez de Neyra y Felipe Ximénez de Sandoval, *Orestes I. Burla en nueve cuadros, dispuestos en cuatro actos y un epílogo* (Madrid, Prensa Moderna, 1930), con ambientación y personajes actuales, estrenada en 1930. La obra se gesta tres años antes del triunfo de las derechas y la fundación de la Falange Española por Primo de Rivera, y fue acogida por la crítica como teatro político que ofrecía una «lección de la inconsciencia y de la ingratitud de los pueblos para sus benefactores» (*ABC* de 22 de noviembre de 1930, pp. 38-39). Su única relación con el Orestes de la tragedia griega, en realidad, es el hecho de ser fundador de una dinastía real. El motivo de Orestes será utilizado de una manera bien diferente por Ballesteros, Gil Novales y Schroeder.

⁸ Cf., para los temas clásicos en el teatro español del siglo XX como imágenes de la guerra civil, la posguerra y la democracia, RAGUÉ ARIAS (1994).

que no sea necesario el conocimiento previo del mito para entender la acción en su totalidad⁹. El trasfondo político de la representación intelectual de los mitos clásicos tendrá la urgencia de afirmar la legitimidad de la libertad. El mito trasciende su texto original, aunque éste sea un clásico inolvidable, y se puede adaptar. Además, el mito es un modo simbólico de significar, no «es» sino que «significa», y la función referencial, en última instancia, no es pertinente¹⁰. Así, el rumor de clásicos forjará un teatro que se enfrenta a las consecuencias de la Guerra Civil española.

4. ORESTES: RUMOR DE RENCOR, VENGANZA, INTOLERANCIA, MUERTE Y LOCURA

El mito de Orestes será el paradigma que se utilice en cierto teatro de posguerra para reflejar sentimientos como el rencor, el odio, el deseo de venganza, la intolerancia, la locura que sigue al sinsentido y a la muerte siempre injustificada, la soberbia del vencedor y la desesperanza del vencido, ... reflejo de los dos bandos obligados a convivir tras la guerra; la metáfora de miseria, rencor y venganza durante el franquismo. Orestes, que es el matricidio y la locura, el hombre que mata no porque sus relaciones sean malas sino porque es el instrumento de una justicia nueva, ha sido a menudo el héroe que vuelve del exilio para encontrarse con Electra, la resistencia¹¹. Pero no todo será negativo, también aflorarán, como veremos, sentimientos de arrepentimiento o, cuando menos, de profunda duda y de búsqueda de la paz.

4.1. A. MARTÍNEZ BALLESTEROS, *ORESTIADA 39 (TRAGEDIA CLÁSICO-MODERNA EN SEIS CUADROS)*

De alegato contra la guerra y propuesta de reconciliación como modo de superar el despropósito institucionalizado nos habla Antonio Martínez Ballesteros¹² en su *Orestíada 39*, versión de la *Orestíada* clásica en términos de Guerra Civil española. Autor de abundante producción y escasa difusión, clara muestra del que se denominó «Nue-

⁹ Cf. ORTEGA VILLARO (1999, 256). GENETTE (1989, 263) habla de transformaciones abiertas y deliberadamente temáticas en las que la transformación del sentido forma parte explícitamente del propósito.

¹⁰ Cf. a este respecto LASAGABÁSTER (1988).

¹¹ Cf. ORTEGA VILLARO (1999).

¹² Autor y director nacido en Toledo en 1929, ciudad en la que creó el grupo Pigmalión en 1966. Su obra tiene un carácter netamente crítico con la sociedad contemporánea y convierte su teatro en un arma de ataque y desenmascaramiento de las distintas corrupciones de la sociedad. Así, sus personajes, simplificados al máximo, quedan convertidos en portadores, o mejor, transmisores del pensamiento crítico, pero vacíos de toda complejidad dramática, aptos a provocar en el espectador la descarga ideológica buscada por el autor. En julio de 1971 inauguró con su obra *La legal esclavitud* el Pequeño Teatro de la calle Magallanes, dentro del Teatro Experimental Independiente (TEI), en donde se combina el montaje de obras con la formación de actores y la experimentación. Puede decirse que en su teatro están todas las enfermedades y lacras, abusos y miserias, mecanismos y falsos mitos de nuestro tiempo. Su obra supera con creces la cuarentena de títulos pero apenas media docena han sido representados. Para una aproximación a la obra dramática de este importante autor, cf., además de las obras generales, los trabajos de WELLWARTH (1970), PÖRTL (1998) y VILCHES (1999).

vo Teatro Español» de los años sesenta, es reflejo de la situación política española y los condicionantes que la censura imponía, usando el teatro como arma de ataque y desenmascaramiento de la sociedad contemporánea. La primera versión de este texto data de 1960, y desde entonces ha sido reelaborado por el autor, corregido y modificado, con cambios de mayor o menor importancia que incluso llegaron a afectar al título, que iba a ser sustituido por *Electra 39*, luego desestimado, hasta su redacción definitiva en 1997, con un final diferente, en el que Alberto/Orestes se da un tiro en la sien, que es la que ha visto la luz en el año 2000.

Desde el título se nos anuncian dos referentes esenciales en la construcción y desarrollo de la pieza: por un lado la *Orestiada* de Esquilo, en palabras de CÉSAR OLIVA (1989, 388) «bien que pasado por el tamiz de O'Neill de *A Electra le sienta bien el luto*»; y por otro lado el 39, el año 1939 que nos emplaza en un momento muy determinado de la historia de España. Así pues, tragedia clásico-moderna, como reza en el subtítulo, que coloca el ciclo de Orestes en la posguerra española.

La acción se inicia dos semanas después de producirse la victoria del bando nacional. Las consecuencias de este hecho son fundamentales en todos los ámbitos: las muertes recientes en ambos bandos, los disparates, las atrocidades y horrores de la guerra; las necesidades; y, sobre todo, las consideraciones de «vencedores» y «vencidos»... despiertan unos sentimientos hasta entonces desconocidos, ajenos. Las posturas son claras en la mayoría de los personajes y sus actos. Pertenecen al sector vencedor con lo que ello implica: la legitimidad que se otorga el vencedor a sí mismo, el desprecio al derrotado. Pero encontramos elementos disidentes, por decirlo de algún modo¹³. Así, Eugenio Navarro (Egisto) perteneció al bando republicano, como sus hermanos muertos por ello, y luego se pasó a los nacionales; incluso Augusto (Agamenón) expresa ciertas reservas a lo recientemente establecido, y tiene dudas sobre la validez de la reciente guerra (algo que no le pasaba a Agamenón). Pero sin duda, hablando de ecos, los personajes que ofrecen una panorámica más interesante son el coro de cuatro mujeres, cuya razón de ser ficcional respeta el canon clásico, esto es, la representación del pueblo. Pero frente al modelo griego, en su concisión numérica y en su variabilidad representativa —encarnan diversos personajes— presentan una perspectiva más plural y compleja: en el cuadro cuarto son del bando vencedor y muestran el rencor a los «rojos»; en el sexto aparecen como víctimas de la derrota, evidenciando la situación de injusticia que se ha producido¹⁴:

FURIA 1ª.- ¡Nosotras somos tu remordimiento! ¡Por eso estamos contigo!

FURIA 2ª.- ¡No dejaremos de perseguirte!

FURIA 3ª.- ¡Te llevaremos siempre con nosotras! (p. 91)

...

FURIA 2ª.- ¡Pagarás por todos los tuyos!

FURIA 1ª.- ¡Por todos los vencedores que se están enfangando en el crimen con los vencidos!

FURIA 3ª.- ¡Por los difamadores que ensucian la imagen del contrario para vencerlo!

¹³ Cf. MÉNDEZ MOYA (2000, 12-17).

¹⁴ Todos los pasajes citados en el artículo siguen las ediciones de los textos recogidas en el primer apartado de las Referencias bibliográficas.

FURIA 2ª.- ¡Por todos los que se olvidan de perdonar!
FURIA 1ª.- ¡Por todos los que se olvidan de que los hombres son hermanos!
FURIA 4ª.- ¡Por los que se olvidan de las familias de las víctimas!
FURIA 1ª.- ¡Y de los ancianos y los niños!
FURIA 3ª.- ¡Por los que asesinan en nombre de Dios!
FURIA 2ª.- ¡Por los que practican la violencia en nombre de la paz y del orden!
FURIA 1ª.- ¡Por los que conducen a los hombres al caos con sus sentimientos de venganza!
TODAS.- (*A la vez*) ¡Justicia, justicia, justicia!... (p. 92)

Esa dualidad marca claramente la obra de Martínez Ballesteros. En ella no aparece una condena tácita ni una complicidad hacia ninguna de las dos posturas ideológicas enfrentadas. Quizás el núcleo temático resulte de la oposición frontal al despropósito, al horror, a la indecencia y la monstruosidad. El sentimiento predominante es el de reconciliación, la necesidad de convivencia pacífica entre todos, sentido, incluso, por los vencedores:

AUGUSTO.- (*Sin dejarla escapar*) Cristina... Estos tres años de guerra me han cambiado mucho. He visto tantos horrores en todas partes... Ahora ya no sé si nuestras ideas justificaban una guerra. Sí, ya sé que hemos vencido y que nuestra victoria no puede ser más clara, pero hay que ser muy duros para seguir adelante cuando la sangre nos ha salpicado a todos y ... (*Ante un gesto de ella*) No, no te asombres de oírme hablar así. Ahora me siento cambiado... Hemos vivido tantos horrores..., que he llegado a pensar que deberíamos haber sido todos un poco más tolerantes... (*Otro gesto de ella*) Sí, Cristina, todos. Empezando por mí, que lo he sido muy poco. Y ahora pienso que, con los fanatismos de unos y otros, somos todos responsables de lo que ha pasado, no sólo ellos, Cristina, sino también nosotros... (p. 55)

...

AUGUSTO.- (...) La guerra, los muertos, todos estos horrores que he tenido alrededor, me han hecho ver lo que perdemos los hombres por no ser como debiéramos. Empleamos demasiado tiempo en envidiarnos los unos a los otros, en odiarnos y, sin embargo, nunca nos ocupamos de entendernos... Somos... demasiado soberbios para intentar comprender... lo que está fuera de nuestro egoísmo, pero... si lo intentáramos, las cosas serían de otro modo... (p. 56)

El mantenimiento de elementos del clasicismo griego es evidente, la trasposición de la trilogía esquiléa en la actualidad, una familia española en abril de 1939 que vive hechos similares a los del ciclo clásico, así como la correspondencia entre los personajes: Augusto/Agamenón, Cristina/Clitemnestra, Eugenio Navarro/Egisto, Isabel/Electra, Alberto/Orestes. Incluso hay una hija muerta (Ifigenia) que está muy presente en las intervenciones de Cristina, una hija a la que su padre permitió hacerse enfermera de guerra, inculcándole ideas de patria y deber, y que como consecuencia de ello murió, algo que nunca le perdonará a su esposo. Es una trasposición casi exacta aunque los personajes no comparten todos sus rasgos. Así, por ejemplo, Cristina no se presenta como una mujer, digamos, monstruosa y malvada, sino como una mujer contraria a la guerra que necesita amor, y que no duda ni repara en obstáculos para conseguirlo. Bien es cierto que la caracterización psicológica de los personajes es simple, por mejor decir, esencial, que no esquemática en su peor sentido, sino perfectamente nítida. Presenta

este teatro cierta tendencia a la alegoría como modo de comunicar la idea, lo que le lleva a la simplificación. Pero sus actos y motivaciones son perfectamente creíbles, de suerte que lo denunciado llega con absoluta claridad al espectador y de él depende asumirlo o no, ya que el autor no fuerza a nada, salvo a tomar conciencia de las múltiples formas de enajenación, la explotación, la deshumanización de que es víctima el individuo en su sociedad. Se ha dicho que es un teatro de «urgencia», pero preferimos la visión de BARRERO (1992, 255) que dice que es un «teatro popular utilizando unas formas alegóricas sencillas de captar por toda clase de públicos». No es sólo una historia de cuernos, de adulterio, es el drama personal, uno de tantos, que se produjo en las conciencias de los que vivieron, sufrieron y murieron la guerra. La guerra y sus resultados, en la idea de que nunca hay auténticos vencedores, son equiparables en todo tiempo y lugar, en la Grecia clásica y en la España moderna, favoreciendo la concreción, precisamente, al alcance abstracto, absoluto, de la propuesta.

4.2. R. GIL NOVALES, *LA URNA DE CRISTAL*

También una *Orestiada* de la Guerra Civil nos presenta Ramón Gil Novales¹⁵ en *La urna de cristal*, inserta en la *Trilogía aragonesa*. Esta obra nos ofrece dos de las constantes de la obra de Gil Novales: por un lado la tendencia a ubicar sus ficciones en tierras aragonesas y, por otro, la preocupación por el análisis de las relaciones sociales, en especial la difícil inserción en la sociedad de los individuos que anteponen en sus comportamientos la honestidad al medro personal. Podríase afirmar, como hace Jesús Rubio Jiménez en la Introducción (GIL NOVALES 1990, XVIII), que «la *teatralidad* de Gil Novales es *antiteatral* y se basa más en la coherencia interior del proceso de los personajes y de los conflictos», y para ello acude al cauce del drama histórico en la idea de que el presente ayuda a leer el pasado y éste, a su vez, a leer el presente.

En esta obra se remonta primero a los años de la Guerra Civil y después a mediados de los 60 mediante un ingenioso procedimiento que se describe en la acotación inicial:

El escenario es como una urna de cristal abierta en el proscenio. En primer término, derecha, máquina tragaperras con pantalla. Dos letreros. Uno dice: Museo de Historia; el otro: Sala IV-Historia Contemporánea.

El juego de luces y un mínimo de elementos escenográficos configurarán los sucesivos ambientes.

Todos los personajes están en escena. Inmóviles, sus actitudes reflejan un repentino paro. (En primer término, izquierda, Pabla. Entra una pareja de visitantes jóvenes, Carla y Mario; se detiene ante la máquina tragaperras) (p. 177)

¹⁵ Dramaturgo nacido en Huesca en 1928, poco prolífico y de difícil ubicación dentro de la llamada Generación Realista de los 60, si bien sus obras arrancan de una línea de realismo social, ocupándose también de las relaciones del intelectual de fin de siglo con su sociedad. Su obra, en todo caso, se inserta entre la de aquellos a los que influyó la intensa recepción del drama alemán entre los años 50-70. Es uno de los firmantes del manifiesto «Autores y críticos denuncian», escrito por el hastío provocado por el desprecio que recibían de los empresarios, directores y actores, y que se publicó en *La Calle* (nº 45, 30 de enero a 5 de febrero de 1979), cuya última denuncia es la «grave castración y la falta de identidad que supone para la cultura española la ausencia de un teatro propio».

Es el recurso al teatro dentro del teatro que supone una reflexión sobre el propio espectáculo y en relación con una tradición: desdobra la acción de modo que en el interior de la urna sucederá la ficción principal y reserva el primer plano del proscenio para Pabla y los jóvenes visitantes, espectadores de la ficción principal. *La urna de cristal* presenta versiones distintas de unos acontecimientos trágicos y el espectador, mediante el careo de los testimonios contradictorios de los personajes, va haciendo su propia versión de lo ocurrido y, sobre todo, va reflexionando sobre las causas que lo motivaron. Más que unos hechos concretos se propone otra reflexión acerca de la guerra, la violencia y sus consecuencias. Se nos sitúa en vísperas del levantamiento militar de julio de 1936 en la ciudad de Oncilia (que no es otra que Huesca). El inicio de la guerra hace que se desencadenen tensiones que hasta ese momento se hallaban contenidas, convirtiéndose la violencia en una fuerza incontrolable que desborda y arrasa a los personajes. Sobre el telón de fondo de la guerra se desarrolla, así, una tragedia familiar que ejemplifica a qué extremos conducen la violencia y la intolerancia. Y en ese no dejar de aludir a la Guerra Civil y sus consecuencias, el drama adquiere un sentido más general que recuerda inevitablemente ciclos y personajes trágicos, en este caso Orestes y Electra. Es así que la acción principal nos presenta la relación entre Adrián y Elena, Egisto y Clitemnestra, una vez muerto Alfonso (Agamenón). Como en el ciclo griego, se aleja a Orencio (Orestes) de la casa con vistas a su formación en Alemania y será Marta (Electra) quien averigüe lo ocurrido con la ayuda de Sebastián y Pabla, actualización de los criados de la tragedia. Marta denunciará la situación y advertirá a Orencio: ella matará a Adrián y su hermano a Elena, su madre. Tenemos, incluso, de manera paralela a como vimos en la anterior obra, a una hija monja, Adelaida, en un convento a punto de ser asaltado, cuya muerte su padre, el coronel Alfonso, pudo haber evitado pero no lo hizo, como Agamenón que permitió el sacrificio de su hija. Este será el desencadenante del drama, lo que atormentará la vida de Alfonso y provocará el odio de su mujer:

ALBA.— Entonces, ¿está decidido mi coronel?

(Pausa larga)

ALFONSO.— ¡Decidir! No había imaginado que se pudiera odiar esa palabra. Usted es el único testigo de que rechazo mi libre determinación, de mi repugnancia a cuanto me obligo.

ALBA.— Comprendo sus sentimientos, mi coronel. Permítame expresarle mi sincera, mi profunda admiración.

ALFONSO.— ¿Por qué, por qué ha de morir mi hija? Yo daría cien vidas por ahorrar la suya. ¿Qué derecho tengo a imponerle mi deber, a sacrificarla por un concepto? Nunca, yo nunca me lo perdonaré. (p. 192)

En esta nueva *Orestíada*, los paralelos no son tan obvios y fieles como en la obra de Martínez Ballesteros. Aquí Alfonso será fusilado, delatado por su mujer, y Marta, junto a su hermano, buscará la verdad, para finalmente llegar a la muerte de la madre a manos de Orencio. Sin dejar de referirse a unos hechos concretos, el drama adquiere un valor más general, quedando muy en segundo plano lo meramente costumbrista, primando una propuesta de reflexión acerca del poder y sus mecanismos. Hay amor y odio, venganza y sacrificio, locura y sensatez, todo dentro de la urna de cristal; y en la urna de cristal, a la postre, se hallan los destinos de los pueblos.

4.3. J. G. SCHROEDER, *LA ESFINGE FURIOSA*

Un lejano rumor del eco podemos percibir en *La esfinge furiosa* de Juan Germán Schroeder¹⁶, escrita en 1951, estrenada primero en Reinscheid, Alemania, en 1954, luego en España en 1960, y no publicada hasta 1971 en la revista de teatro *Yorick*. Casi me atrevería a decir que es el propio autor, en su análisis de la obra, editado en el mismo número, el que nos pone sobre aviso del eco y nos dice que la escribió en una época en la que estaba adaptando un *Agamenón*, una *Hécuba*, un *Hipólito coronado* y una *Medea*. En realidad, no se puede decir que los personajes se correspondan o tengan un paralelo con los equivalentes griegos, pero sí tienen características comunes con los de la tragedia griega. Aquí no hay alusión política, sino, simplemente, contemporaneidad del franquismo, la represión sexual y familiar de la época. Así, PÉREZ MINIK (1971, 7) la define como «una tragedia clásica por su desnudo cuerpo, su universalidad inmediata, su desdén de todo elemento pintoresco o colorista». La obra aborda el tema, muy escaso en nuestra dramaturgia a pesar de Don Juan, de la lujuria, enmarcada en la problemática del existencialismo católico así como en la crisis del concepto de pecado. Pero lo cierto es que el resultado es algo poco, muy poco, ortodoxo, casi herético.

Esta tragedia transportada al ambiente rural y marino de Ibiza, se centra al comienzo en la esterilidad del matrimonio de Andrea con Gregorio (tal vez Clitemnestra y Agamenón), que corta la continuidad de la familia de los Dabio. Asistimos al hundimiento de la casa de los Dabio en medio de unos valores humanos, digamos, directos: el clima de pescadores de un puerto balear, el adulterio, la lujuria, la tradición rota, el crimen, el coro lejano —sin duda el eco más evidente—, la casa cubierta de redes, redes de lascivia,... todo ello con su propia significación impregnando la obra. Aquí lo rural sólo vale como elemento propicio para expresar las pasiones al desnudo, menos convencionalmente que a través de la decoración de una casa burguesa. Hay una gran desesperanza en todo, un hondo patetismo que queda reflejado, por ejemplo, en el final de la obra, en la interpelación de Ana a Ariel, la muerte:

ANA. ¡Ariel!

Sé quién eres ahora: el ángel malo.

Arrójame la red de la lascivia

en la que hemos estado prisioneros.

(*Ariel abre las redes que al caer cubren toda la fachada de la casa*)

Ayudadle vosotros, los que disteis

vuestro sudor por un dinero nuestro,

los últimos esclavos de los Dabio.

¹⁶ Dramaturgo y director de escena nacido en Pamplona en 1918, y muerto en Barcelona en 1997, cuya producción se encuadra en un realismo de clave social y existencial de la década de los 50. Nombre fundamental en lo que se refiere a la adaptación de los clásicos españoles y extranjeros a nuestra escena contemporánea. De él ha dicho RUIZ RAMÓN (2001¹², 433) que «representa también un tipo de teatro al que pudiéramos llamar 'poemático' —por el lenguaje y la construcción de la acción mediante situaciones de gran riqueza simbólica—. Autor tan prolijo como desconocido en nuestro país, fue también fundador de agrupaciones teatrales (en 1943 funda en Barcelona el *Teatro de Estudio*).

Envolvedme la casa con las redes.

Haced lo que os ordeno.

(Dan la vuelta a la casa, uno por cada lado, ciñéndola con la red)

Esta fue un día casa de los Dabio;
hoy es sólo un ataud, sólo unos muros,
sólo un silencio y un recinto de aire,
sólo un escarnio y un recuerdo mío.

Apretad esas redes, que se enlacen
sus cuerpos. No los toque nadie.

¡Nadie!

(...)

Tú solo, Ariel, tú solo y solo
quedas ahí, testigo complacido.

Eres la muerte. Ahora te conozco.

Ante la casa siéntate, que es tuya.

(Ana desgarrar un grito patético)

¡Es la casa vacía!

(Se le ahoga la voz. Sigue un silencio largo, impresionante)

Por vez primera

ruedan lágrimas lentas de mis ojos.

Por fin sé qué es llorar, qué es una lágrima.

¡Este era mi destino: conocerlo!

(Se dirige tierra adentro. Ariel queda solo. La luz de la luna se ensombrece y lentamente todo el paisaje y la casa de los Dabio se pierden en la oscuridad. Sólo Ariel, fosforescente, sentado en las gradas)

TELÓN FINAL. (p. 50)

La figura de Ana es realmente extraordinaria y tiene el relieve de una heroína clásica con su fatalidad a cuestas, pero es al tiempo una madre moderna, dispuesta a velar por la honra y dignidad de su estirpe, en nombre de unas creencias muy ajenas al mundo de la mitología. El asesinato del hijo y del amante, el suicidio de Andrea, todos los actos son contundentes y desnudos y escapan a todo significado psicológico o histórico, presentándose con su valor simbólico ejemplar. Como señala PÉREZ MINIK (1971, 5), en los autores de este momento calificados de la «nueva escuela», encontramos una realidad distinta y efectiva, con unas estructuras originales y con un afán desmedido de penetrar más y más, hasta sus extremas consecuencias, la conciencia religiosa o moral del español.

Estamos en presencia de un teatro subversivo, desde cualquier lado que se le mire, y decididamente escandaloso y perturbador para esa burguesía de las grandes y pequeñas ciudades del país. Son temas capaces de producir la indignación del público medio, acostumbrado a las medias tintas, la convención cómoda y el amurallamiento de sus opiniones y sentimientos. De manera contraria a lo que vimos para Antonio Martínez Ballesteros, sus personajes son poco nítidos, incluso podríamos decir que de doble representatividad —Ana, por ejemplo, puede ser Casandra o Yocasta—, y dan vida, tal vez, a la leyenda de los Atridas y su palacio en Ibiza, tejiendo una auténtica tragedia de alta gravedad y patetismo dentro del teatro de realismo social y existencial de los años 50.

5. FEDRA: RESONANCIAS DE REIVINDICACIÓN, DESEO DE LIBERTAD INDIVIDUAL Y VALORES ALTERNATIVOS

El personaje de Fedra, como hace notar RAGUÉ ARIAS (1992, 74), será poco frecuente antes de 1975 porque su mito no es vinculable con facilidad a la realidad política contemporánea: las características, el deseo de placer sexual, la reivindicación de un compañero, harán de ella una figura más adecuada para los inicios de la democracia. Anterior a esa fecha sólo contamos con la obra de Julian Gállego. Puede decirse que Fedra se presenta como un prototipo de actitud positiva en relación al progreso y como portadora de alternativas al orden establecido, al igual que otros personajes femeninos clásicos utilizados en nuestro teatro¹⁷. Sea como fuere, el mito se presenta como metáfora de urgente necesidad de libertad.

5.1. J. GÁLLEGO, *FEDRA*

Una obra con personajes míticos pero enmarcados en nuestro tiempo, con un Hipólito, por ejemplo, que ha vivido la Guerra Civil, nos ofrece Julián Gállego¹⁸ en *Fedra*, que él mismo califica como drama, y con la que consiguió en marzo de 1951 el 1er. premio en el Concurso de obras dramáticas de autores noveles, instituido por D^a Amparo Balaguer de Portolés y convocado por la Tertulia Teatral de Zaragoza. Se trata de una personal interpretación de los mitos de Fedra y Clitemnestra, en una recreación unida a la invención y en un ambiente moderno. Obra culta, tanto en el lenguaje como en las alusiones literarias o pictóricas, que pone de relieve la situación en la que vive la mujer por medio de Fedra y Clitemnestra y de sus maridos, Teseo y Agamenón, que sirven para realizar una crítica explícita a las normas sociales, además de para plantear la impunidad de ciertos crímenes. Seguimos hablando de la posguerra española.

Su Fedra no es del todo culpable ni inocente, y a diferencia de Eurípides y Séneca, su Hipólito es limpio hasta en la intención. Como se dice en el Prólogo, «cuando ya no sentimos como tradición propia esta leyenda y cuando ya no son operantes las fuerzas del destino, queda aún la pasión amorosa que arrastra a un amor nefando y queda una situación de hondo dramatismo, siempre vigente, que pone en colisión amor y deber». El hecho es que sus personajes tienen autenticidad de seres humanos, y el situar la acción en un momento actual —como queda claro en la acotación inicial—, indica a las claras que no se trata de una recuperación arqueológica, sino de algo vivo, con la vida de los problemas humanos esenciales:

¹⁷ Cf. sobre este particular RAGUÉ ARIAS (1992, 148-150).

¹⁸ Pocas, por no decir nulas, noticias tenemos sobre este autor, que no aparece recogido en las obras de conjunto sobre el teatro español del siglo XX, y ni siquiera cuenta con una entrada en la reciente obra de HUERTA, PERAL & URZÁIZ (2005). Esta es su primera obra teatral, tal vez la única, de la que, en 1951, Francisco Ynduráin y Luis Horno Liria dicen en la introducción: «De una primera obra como la FEDRA que ofrecemos al público cabe augurar un brillante futuro a su autor y bien pudiera ser estímulo para que nuestros dramaturgos se orientaran hacia formas teatrales de más empeño, de un arte más exigente. Si esta clase de obras no llega a la escena, si sólo ha de quedarse para recreo de una minoría de lectores, tanto peor para una escena que no se decide a superar las limitaciones del gusto dominante».

La acción de esta conocida fábula griega sucede aquí, en nuestros días, y los personajes van vestidos a la moda del momento; pero si el figurinista tiene aficiones clásicas podrá dedicar, en la línea y el color de los trajes, un recuerdo a las elegancias helénicas. (ACOTACIÓN INICIAL)

El hecho de incorporar el otro matrimonio, procedente de otro ciclo clásico, permite manifestar el contraste de una relación con aspectos sombríos e impúdicos (la de Clitemnestra y Egisto), en la que tenemos a una mujer que desea ser amada en el otoño de su vida, como Fedra sí, pero que no escatima medios, incluido el crimen, frente a la historia de Fedra e Hipólito, con una mujer más discreta que pugna por salir del común de los mortales y reivindica su papel femenino:

PANDORA. Cada vez eres más niña. Llevas unos días como enajenada.

FEDRA. Este mes de abril tan templado me trastorna; esta lluvia persistente me produce una especie de embriaguez... A ráfagas me viene la idea de que no ha terminado todo para mí... No sé por qué dicen que los días lluviosos calman... A mí me dan ganas de correr y saltar, de rodar por el jardín, de brincar por las barandillas, como los pájaros. ¿No has notado que cantan más los días de lluvia? (p. 11)

...

CLITEMNESTRA. (...) un día la casualidad... o quizá no, hace cruzar en nuestro camino a un hombre. ¿Qué pueden entonces pesar en nuestras determinaciones un esposo que no nos quiere, unos hijos que no se confían? Ves que eres mirada, al fin, como un ser viviente; que alguien se interesa por tu belleza en ocaso, por tus palabras, por tus besos... Alguien más fuerte que te protege, te domina. Cada mirada va tendiendo en su torno una red inextricable que te aprisiona; vas bebiendo este vino con creciente sed... Lo anterior desaparece como en un efecto de máquina teatral, carece de sentido... Y a una orden de los ojos, de los labios del amante, serías capaz del mayor sacrificio, del mayor crimen. (*Rápida mirada interrogante de FEDRA; repliegue de CLITEMNESTRA*) (p. 23)

...

FEDRA. (...) Tú hablas del sufrimiento de sentirse aislado. Yo opongo a ése el sufrimiento de sentirse común, fabricado en serie, semejante a tantos otros. (p. 24)

Eurípides y Séneca están en el fondo pero Julián Gállego da un nuevo final más, digamos, humano en el que Hipólito deja una carta para Teseo en la que Fedra piensa que va a denunciar su relación, lo que la hará escapar de casa, mientras Teseo descubre que lo que la carta contiene es el reproche de su hijo por la vida que le da a su mujer, sin mencionar nada más.

Este tipo de personajes femeninos permitirá una interpretación que las hace portadoras de valores alternativos al orden patriarcal, pero esto no se da, obviamente, aún de manera clara en esta obra.

5.2. R. GIL NOVALES, *EL DOBLE OTOÑO DE MAMÁ BIS (CASI FEDRA)*

Ramón Gil Novales nos ofrece de nuevo una escritura realista que parte del naturalismo cuyo principio de mimesis nos propone que todo es lo que parece, que no hay diferencia sustancial entre los seres que se pasean por la escena y su equivalente en la

realidad. Tal y como Ángel Alonso dice en su Introducción (p. 13), contrariamente a lo que pudiera parecer, la idea que sustenta *El doble otoño de mamá bis* no es una recreación de Fedra, ya que el cañamazo argumental carece de importancia. El escritor sabe que la mentira sustenta las relaciones de una clase que ha hecho contenido de la forma. En una situación en la que «las formas» son protagonistas absolutos, el autor incide sobre ellas, y traslada a los personajes a un plano donde la acción, el tiempo y el espacio aparecen dislocados. La obra se estrenó, con éxito discreto, en 1979, quizá porque el público no supo «digerir» su ingenioso procedimiento de teatralidad que dividía el escenario en dos para unos personajes que saben que están representando personajes, que son conscientes de que aquello es una representación teatral.

Como sugiere el subtítulo, (*Casi Fedra*), se nos plantea el viejo tema trágico de la relación entre la madrastra (Susana) y el hijastro (Enrique), pero en tono ora de farsa ora de profundo patetismo. Y es el propio juego teatral lo decisivo, las rupturas irónicas de la posible tensión dramática, acudiendo con frecuencia en el diálogo a recursos esperpénticos. Su visión trágica del hombre no es muy distinta a la que podemos concebir hoy. Nos encontramos nuevamente ante una metáfora política que une drama y esperpento para re-escribir el motivo clásico, eso sí, con un gran distanciamiento. Es la llegada a casa del padre casado en segundas nupcias con un hijo de más de 30 años lo que dará lugar a dos acciones paralelas: la indagación por parte del hijo del pasado de sus padres en la Guerra Civil, y la aventura amorosa con su madrastra. Pero aquí no hay desenlace, sólo hay teatro, en una mezcla de saltos en el tiempo. Al comienzo de la obra se alude a que los personajes están representando una obra, a Eurípides, a los griegos; ellos «saben», y el público lo «sabe», que es una representación:

EDUARDO.— Vivía de rechupete, heredé un hijo cabrito y amanecí cornudo, ¿no es triste fin?

SUSANA.— (*Levantándose*) ¡Ay de mí!

ENRIQUE.— (*Lo mismo; a SUSANA, como si intentara calmarla*) Si hay culpa, échasela a Eurípides.

EDUARDO.— (*Levantándose*) ¡Mamón!

SUSANA.— No del griego, no, sino de tus ojos, ladrón, de tus músculos de epopeya, de tu voz que arrastra al lecho tentador. (p. 135)

Susana será, sí, la encarnación de Fedra, con sus principales atributos, con la misma reivindicación de un compañero sexual de su edad, aunque aquí no hay suicidio y la tragedia acabe en farsa:

SUSANA.— Se escurre el verano, las tardes se cierran de portazo y yo soy toda hambre de mancebo. (*A la escucha*) Olfateo hijastro. (*Brevísima pausa. Aparece ENRIQUE. Va hacia él*) Próximo está el momento, ángel mío.

ENRIQUE.— Me da no sé qué.

SUSANA.— Tu indecisión ofende.

ENRIQUE.— Apetitosa te encuentro, pero el trauma me acogota.

SUSANA.— Pecas y te psicoanalizas luego.

ENRIQUE.— No me lo perdonará la gente.

SUSANA.— Estás en babia. Somos la décima potencia terráquea. No hay horror que nos sea ajeno.

ENRIQUE.— Poner cuernos al padre excede los hábitos europeos.

SUSANA.— Seremos la avanzadilla del progreso. ¿Te vas haciendo al infernal proyecto? (p.158)

Creo que no nos equivocamos si afirmamos que el tema principal es la Guerra Civil española, las posturas ideológicas que suscitó y las consecuencias, tema al que se une el subtema de Fedra. Al «otoño» de su edad se une el que le impuso la guerra: es la pérdida de la juventud y el afán de supervivencia. Es una Fedra de finales de los 70, cargada de desinhibición, en una sociedad en la que la mujer busca su hueco.

6. PARA CONCLUIR (E INVITAR)

En este somero recorrido hemos podido apreciar el uso del motivo clásico como vehículo de transmisión ideológico, su proyección en nuevos mundos dramáticos, la atracción por determinados personajes. En fin, hemos visto que no hay liberación sin venganza; pero, ¿esto tiene «fecha»?

Como en su momento apuntó acertadamente el Prof. LUIS GIL (1969, 181), «en una época en que el conocimiento del mundo antiguo se va reduciendo progresivamente (...) y se plantea la conveniencia de prescindir de tan pesado fardo cultural para correr con ágil pie hacia el futuro, los artistas y poetas, como tantos y tantos de sus predecesores de otras épocas, acuden con admirable contumacia en busca de inspiración a los viejísimos mitos clásicos».

De este modo, cualquier pieza dramática que se inserta en una concepción similar a la que hemos visto aquí, tanto si tu temática es histórica como si es contemporánea, tiende a trascender lo anecdótico para pasar a indagar el sentido último de los comportamientos humanos, a tratar de averiguar qué, cómo y por qué mueve a los hombres y qué los paraliza y atenaza. En este sentido, los dramas no conducen a un escamoteo de la realidad sino a su desnudamiento. Y para la época histórica que hemos recorrido, en la que la rabia y la impotencia se apoderaba de una pluma que quería gritar, éste era un procedimiento de «decir» burlando al inquisidor. Esos Orestes, Fedra, ¿están presos de la locura? Sólo son hombres y mujeres queriendo afrontar la realidad. O tal vez no. Vencer y ser vencido en la rueda del tiempo, salpicada de culpas reales o ficticias, guerras fratricidas, lamentos hirientes e insoportables dolores. Todo lo contaron ya nuestros antepasados.

Bien es cierto que hoy no se siente la urgencia de la metáfora política con la misma insistencia, pero no es menos cierto que los autores siguen volviendo, mirando hacia atrás, posiblemente porque no se puede mirar hacia otro sitio. Si en 1960 Antonio Martínez Ballesteros creaba una *Orestíada 39*, hoy Lluís Pasqual, sobre textos de Eurípides, Sófocles, Esquilo y Jean Genet, crea un *Edipo XXI*. Vamos a finalizar precisamente con las palabras de Lluís Pasqual en la presentación de su obra en el Festival de Otoño 2002 de la Comunidad de Madrid: «¿Cuántas veces y por cuántos motivos la humanidad ha emprendido guerras públicas o privadas? (...) ¿Cuántas veces también hemos repetido las acciones que los poetas griegos nos dejaron esculpidas en palabras como una admonición, para que nos sirvieran de enseñanza usando su pro-

pia voz o las de otros poetas posteriores? Todo, según podemos observar, todo es absolutamente inútil. Y, sin embargo, qué nos queda, sino repetirnos esas palabras tan simples y misteriosas como una profecía, una vez más, en un texto, buscando colectivamente como hicieron nuestros milenarios antepasados, ese destello fugaz de esperanza que algún día nos haga ‘comprender’, comprender de verdad (un escalón del conocimiento al que aún no ha llegado, al parecer, la especie humana) y poder así, tal vez, evitar una parte de tanto dolor que parece proceder de una fatalidad que estuviera más allá de los hombres».

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

7.1. TEXTOS

- GÁLLEGO, J., 1951, *Fedra*, prólogo F. Ynduráin y L. Horno Liria, Zaragoza, Editorial Heraldo de Aragón.
- GIL NOVALES, R., [1978] 1980, *Teatro. Guadaña del resucitado. La bojiganga. El doble otoño de mamá bis (Casi Fedra)*, prólogo de Á. Alonso, Madrid, Guara Editorial –*El doble otoño de mamá bis (Casi Fedra)*, pp.133-186–.
- GIL NOVALES, R., [1989] 1990, *Trilogía aragonesa (La conjura. La noche del veneno. La urna de cristal)*, introducción de J. Rubio Jiménez, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses –*La urna de cristal*, pp.173-268–.
- MARTÍNEZ BALLESTEROS, A., [1960] 2000, *Orestiada 39 (Tragedia clásico-moderna en seis cuadros). La Utopía de Albana*, Madrid, Espiral/Fundamentos –*Orestiada 39*, pp.23-94–.
- SCHROEDER, J. G., [1951] 1971, *La esfinge furiosa*, Barcelona, *Biblioteca Teatral Yorick*, nº 49-50, pp. 27-50.

*Entre corchetes [] el año en que la obra se escribió, cuando no coincide con el de su publicación.

7.2. ESTUDIOS

- ADRADOS, F. R., 1998, «Tragedia y Comedia», en J. A. LÓPEZ FÉREZ (ed.), *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, pp. 1-22.
- BARRERO, O., 1992, *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*, Madrid.
- BRADEN, G., 1995, «El teatro», en R. JENKYNs (ed.), *El legado de Roma. Una nueva valoración*, Barcelona, pp. 224-245.
- DÍEZ DEL CORRAL, L., 1957, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid.
- GARCÍA ROMERO, F., 1999, «El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX», *CFC(Gr)* 9, pp. 281-303.
- GENETTE, G., 1989, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid.
- GIL, L., 1969, «Mito griego y teatro contemporáneo», *EClás* XIII 56-58, pp. 181-202.
- HIGHET, G., 1996 (reimpr.), *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, 2 vols., México.
- HUERTA, J. (dir.), 2003, *Historia del Teatro Español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid.

- HUERTA, J., PERAL, E. & URZÁIZ, H., 2005, *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid.
- LASAGABÁSTER, J. M^a, 1988, «La recepción del mito: ¿desmitificación o transmitificación?», en F. RUIZ RAMÓN y C. OLIVA (coords.), pp. 223-234.
- MÉNDEZ MOYA, A., 2000, «*Orestíada 39* y *La Utopía de Albana*: prólogo y epílogo al ‘Ciclo contra la Dictadura’ de Antonio Martínez Ballesteros», en A. MARTÍNEZ BALLESTEROS (2000), pp. 7-22.
- OLIVA, C., 1989, *El teatro desde 1936*, Madrid.
- OLIVA, C., 2004 (reimpr.), *Teatro español del siglo XX*, Madrid.
- ORTEGA VILLARO, B., 1999, «La locura de Orestes en la literatura española contemporánea», *FI* 10, pp. 251-262.
- PAULINO, J., 1992, «Ulises en el teatro español contemporáneo», en *El mundo clásico entre nosotros. Primeras Jornadas de Filología Clásica organizadas por la Asociación Alétheia*, Madrid, pp. 28-38.
- PÉREZ MÍNLIK, D., 1971, «La nueva escuela», *Biblioteca Teatral Yorick* 49-50, pp. 5-11.
- PÖRTL, K., 1998, «La obra dramática de Antonio Martínez Ballesteros», en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, pp. 682-695.
- RAGUÉ ARIAS, M^a J., 1992, *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el Teatro Español Actual*, Madrid.
- RAGUÉ ARIAS, M^a J., 1994, «La ideología del mito. Imágenes de la guerra civil, de la posguerra y de la democracia surgidas a partir de los temas de la Grecia Clásica en el teatro español del siglo XX en España», *KLEOS. Estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell’Antico* 1, pp. 63-71.
- ROSENMEYER, T. G., 1983, «Teatro», en M. I. FINLEY, *El legado de Grecia. Una nueva valoración*, Barcelona, pp. 131-165.
- RUIZ RAMÓN, F., 2001¹², *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid.
- RUIZ RAMÓN, F. & OLIVA, C. (coords.), 1988, *El mito clásico en el teatro clásico español*, Madrid.
- SCHROEDER, J. G., 1971, «Análisis de una obra», *Biblioteca Teatral Yorick* 49-50, pp. 51-55.
- VILCHES, M^a F., 1988, «El mito literario en el teatro español de la posguerra», en F. RUIZ RAMÓN y C. OLIVA (coords.), pp. 82-88.
- VILCHES, M^a F., 1999, «La generación simbolista en el teatro español contemporáneo», *Entre actos*, pp. 127-136.
- WELLWARTH, G. E., 1970, «Teatro español de vanguardia», *Primer acto* 119, pp. 50-58.