

LA TEATRALIDAD BIFRONTE DE FRANCISCO BENÍTEZ (TRAGEDIA Y FARSA EN EL *PERGAMINO DE LA HISTORIA DE FRANCIA*)

PEDRO RUIZ PÉREZ
Universidad de Córdoba

RESUMEN

La última obra publicada (2001) por Francisco Benítez (Córdoba, 1944) se presenta como culminación de una dramaturgia de doble faz, en la que se alternan y se funden la corriente realista y la de un teatro imaginativo y fantástico. En el *Pergamino de la historia de Francia* se registran también algunos de los núcleos temáticos de la obra de este autor: la búsqueda de la identidad, los conflictos paterno-filiales, el poder creativo de la imaginación... El uso de una original concepción del espacio escénico y la recuperación de elementos de una teatralidad tradicional (los coros, el verso...) completan un discurso dramático entre lo trágico y lo carnavalesco.

PALABRAS CLAVE:

Teatro. Francisco Benítez. Dramaturgia.

ABSTRACT

The last play (2001) published by Francisco Benítez (Córdoba, 1944) represents the summit of a twofold theatricality, where realism and an imaginative and fantastic type of drama alternate and blend together. We can find in the *Pergamino de la historia de Francia* some of the central topics in Benítez's work: the search of identity, the conflicts between fathers and sons, the creative power of the imagination... An original conception of the scenic space and the recovery of some elements from a traditional theatricality, such as choruses or the use of verse form, make up a dramatic discourse combining the tragic and the grotesque.

KEYWORDS:

Drama. Francisco Benítez. Dramaturgy.

Hace no muchos años fue moneda corriente pretender construir la modernidad en nuestro teatro sobre la consigna, convertida en moda e interesada como todas las modas, de que habían desaparecido los autores dramáticos: ya no se escribían textos para la escena¹. Afortunadamente, la realidad es tozuda, y lo que pretendía ser un epitafio definitivo no pasó de ser una equívoca esquila para sustentar el boato de ciertos duelos. Francisco Benítez serviría por sí solo para cuestionar la pretendida muerte del autor

¹ Sin entrar en consideraciones de detalle, ya se ha insistido en el peso de lo que se ha dado en llamar "dictadura del director de escena" en esta inversión de las relaciones que la escritura y la escena habían mantenido hasta finales del siglo XIX. A la creciente voluntad de protagonismo, el director suma en su elección de textos del pasado una total falta de interferencias por parte del dramaturgo y, desde la perspectiva de la producción, un notable ahorro en concepto de derechos de autor.

dramático, pues su escritura, contumaz y persistente, se impone, al margen de que los vigentes circuitos de representación mantengan su impermeabilidad a la escritura dramática viva y a la arriesgada aventura de la indagación en los surcos del rostro humano tras la máscara de la escena o de una ritualidad pervertida.

Entre la farsa y la tragedia, como farsa trágica o tragedia farsesca, un universo dramático se ha ido levantando pieza a pieza en la escritura de Francisco Benítez (Córdoba, 1944)², dibujando sus perfiles con progresiva nitidez, ganando en hondura y riqueza de matices, aunque girando siempre en torno a unos temas esenciales, arraigados en lo más profundo del corazón del hombre., centrados en la dramática búsqueda de un rostro bajo la máscara, una interrogante por la identidad que se plantea en forma de conflicto entre la imaginación y la realidad, en un juego de relaciones de poder, casi siempre resueltas por los mecanismos de la violencia y, casi obsesivamente, ligados argumentalmente al marco familiar. Al mismo tiempo, una depurada elaboración, fruto de la técnica y de un profundo proceso de reflexión sobre la propia naturaleza del arte y de la representación, pone siempre en evidencia el carácter de juego escénico, de convención entre ritual y carnavalesca con la que los personajes encubren su verdadera faz tras la máscara del teatro. Mejor aún, descubren tras sus múltiples rostros su esencial teatralidad, en un juego que, si bien alcanza su culminación en las farsas, no está ausente de casi ninguno de los textos del autor.

Dos líneas fundamentales se apuntan en su dramaturgia, entrelazándose en una alternancia irreductible a divisiones cronológicas y guiada por una singular capacidad de expresión de lo trágico y de lo cómico, de lo dramático y de lo carnavalesco. La faceta más reconocible apunta al mundo guiñolesco y esperpéntico de la farsa, donde su escritura se cruza con las de autores como Nieva, Riaza o Romero Esteo, como una de las más importantes vías de renovación del teatro español contemporáneo. La *Farsa inmortal del anís Machaquito*³ es la pieza más representativa, pero a su misma estética

2 Desde la temprana aparición de *Los invitados* en la célebre colección Escélicer, F. Benítez ha visto publicadas *Melodrama verídico de Burri de Carga y Farsa inmortal del anís Machaquito* (Madrid, La Avispa, 1985), *Joaquín Muñoz en casa de las máscaras* (Madrid, La Avispa, 1986), *Bocabella* (Sevilla, C.A.T., 1996, en volumen compartido) y el conjunto *Candelabro de muecas. Teatro* (Diputación de Córdoba, 1996), que contiene *Los viejos*, *Alumbramiento súbito y mágico del Infante del Amor Trenzado*, *Fuensanta* y *Candelabro de muecas o El Gran Pepito*. La serie *Dúo*, *Trío* y *Cuarteto* se ha agrupado en el volumen *Números* (Madrid, La Avispa /Diputación de Córdoba, 1998). Una vena particular de teatralidad popular es la que ha dado frutos a partir de un encargo iniciar para dramatizar la historia sugerida por la serranilla del Marqués de Santillana; a *La Vaquera de la Finojosa* (Ayuntamiento de Hinojosa del Duque/Diputación de Córdoba, 1999) le han seguido *Belalcázar: el halcón y la columna* (2000; ed. 2003) y *Góngora* (2001, ed. 2002), en colaboración con Carlos Clementson. Tiene en su haber también otras piezas inéditas y ha publicado tres libros de poesía (*De la sangre y sus ritos*, Madrid, Porrúa, 1975), *Regreso a Pau* (Diputación de Córdoba, 2002) y el volumen de relatos *Cuentos ocultos del Sur* (Madrid, Lípari, 1995). Su obra aparece tratada por Manuel Gómez, *El teatro de autor en España (1901-2000)*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1996, y sobre ella reflexiona en una amplia entrevista de René Palacios Moré, “Francisco Benítez, o el inteligente y sutil desplazamiento de la realidad”, *Scena*, 1 (diciembre de 1999), pp. 32-35.

3 Llevada hasta los escenarios madrileños por “La Buhardilla”, la favorable crítica de Eduardo Haro Tecglen en *El País* confirmó la buena acogida que la obra tuvo a todos los niveles desde su programación en una sala independiente.

pertenecen también *El rosario de la Aurora*⁴, *El pergamino de la historia de Francia o Mamá Trompeta*, *el Alumbramiento súbito y mágico del Infante del Amor Trenzado* o *Candelabro de muecas*. Personajes emblemáticos, surgidos del folklore, la leyenda o el imaginario inconsciente, pululan por estas obras, en un juego dislocado con el sentido y el sin-sentido de la realidad, intercambiando disfraces y papeles, volviendo y revolviendo sobre la misma situación y expresándose en una monumental polifonía. En sus voces se mezclan y revuelven códigos y registros de la más variada índole, del lenguaje más popular al más culto, con la carga de parodia y corrosiva subversión que lleva al extremo los rasgos de la farsa.

Del otro lado aparece una serie de piezas de corte más intimista, donde un número reducido de personajes pone en pie, en un ambiente cerrado y realista, el drama de unos sentimientos a la altura de nuestro corazón, sin incurrir en más patetismo que el necesario para bordear los límites del melodrama. Y es que los sentimientos en estas obras, como *La sagrada familia*, *Fuensanta* o la serie iniciada con *Dúo*, se elevan a las cotas de la tragedia, pero de los hombres, no de los héroes clásicos. Así, sus personajes hablan y se mueven sin aspavientos, como con sordina, sin resultarnos ajenos. Sus problemas, ligados a la identidad familiar y a la historia del corazón, son los nuestros, expuestos con nuestras mismas palabras. En la propia formulación del autor, se trata de un lenguaje que se pretende tenso hasta la invisibilidad, marcado por el conflicto, como cargado de electricidad, desnudo de todo adorno y de toda adherencia ajena al más descarnado dramatismo.

Estos líneas se combinaban ya en las obras iniciales de esta teatralidad, dos décadas atrás. En una de las más tempranas, *Joaquín Muñoz en la casa de las máscaras*, la dualidad funcionaba bajo su superficie de drama realista y casi costumbrista, a partir de la presencia de un elemento bordeado por la magia y el teatro: el circo, un marco decadente y degradado, cruzado de pasiones encubiertas bajo las caras enharinadas de unos payasos tristes y violentos, que intercambian sus papeles entre la vida real y la pista circense. El tiempo de la historia y el de la escena se confrontan y se muestran en tensión; el resultado es que una aparente estructura clásica, propia del drama íntimo o familiar, se ve minada por una insidiosa circularidad, entre la farsa y el melodrama. Benítez recodifica los componentes del género para cargarlo de significado trágico, pero como de baja intensidad, acorde con unos personajes sin grandeza, en los límites del patetismo. Pero centrémonos ya en la una de sus últimas obras publicadas.

4 También puesta en escena por "Teatro La Buhardilla", en 1990, y representada en diferentes escenarios andaluces e hispanoamericanos.

De la tragedia contemporánea a la tragedia grotesca

¿Qué podría ocurrir si el Rey de Francia se llamara Manolo y no fuera Rey de Francia, porque ésta aún no había sido acabada de inventar? ¿Cuál sería el resultado del diálogo entre los clásicos y misteriosos Dióscuros y la castiza y familiar Sota de Bastos? ¿A qué baraja pertenecen unas figuras que conviven con la Papisa procedente del tarot y se completan —sota, caballo y rey— con un Coro de Picadores, que además son “pajoleros, episcopales y tiernísimos”? ¿Por qué el destino trágico, la rueda de la fortuna, viene representada por una Papisa? ¿Qué clave carnavalesca mueve este travestismo, al que se suman la Bufona y una Mamá Trompeta que tiene “los cojones recogidos en el moño”?

En el *Pergamino de la historia de Francia*⁵ explota la teatralidad orgiástica y carnavalesca, cargada ahora de hondura dramática, compatible con su tratamiento jocoso hasta situarse en un territorio enmarcado a la vez por la tragedia y por la farsa, entre el rito mítico y sacrificial y el juego liberador, propio de una imaginación desatada, como la infantil o la popular. Si la tragedia clásica se muestra como un tapiz acabado y perfecto, el *Pergamino* sería su inversión, el resultado de poner ante la vista del espectador el revés de la trama, con sus hilos gruesos y deshilvanados, mucho menos artificiosos, pero más reales y directos. Sus nudos urden la historia esencial del Rey de Francia, un padre que en el crepúsculo de su ficción busca al abandonado fruto de su semilla, en este caso multiplicado y escindido en un trío coral e infantilizado y dos jóvenes protagonistas, el Joven y la Sota de Bastos, que invierten sus papeles y bordean la relación incestuosa bajo el manto dominante y castrador de Mamá Trompeta. La acción elemental adquiere dimensiones mucho más ricas por la presencia teatral y dramática de los miembros de un orden superior y fatídico, la Papisa que encarna al destino, el Coro de Picadores y las Fregonas de Espejo, que actúan como sus portavoces e instrumentos, y los Dióscuros, tan indecisos en su acción como acerca de su propia identidad; y, de otro lado, en un plano en principio más humano, por la intervención de quienes, como el Conde París y el Duque de Borgoña, conspiran por ocupar el papel del Rey en su fantástica invención de Francia. El final, entre la tragedia y el sainete, es un pastiche que funde anagnórisis y muerte, traición y reencuentro, funeral y boda de conveniencia, entre el desgarrar y la carcajada, pero siempre al margen de cualquier patetismo:

(La Sota de Bastos hace una señal al Joven. Hablan aparte, sin que los oiga el Conde París.)

Sota de Bastos.- ¿Vendréis a verme?

El Joven.- ¡Si estás casada!

Sota de Bastos.- Tengo el pálpito [de] que la Corte de Francia será frivolona.

⁵ Escrita en 1995 e inicialmente con el subtítulo de *Mamá Trompeta*, la obra obtuvo en 1999 el III Premio de Teatro “Duque de Rivas” de la Diputación de Córdoba, y ha sido publicada publicada por esta misma institución (sin año, pero 2000).

El Joven.- ¡Si eres mi hermana!
Sota de Bastos.- ¿Tú te lo has creído?
El Joven.- ¿Y tú?
Sota de Bastos.- No
El Joven.- ¿Por qué?
Sota de Bastos.- Porque no me interesa.
El Joven.- ¡Qué tía más fresca! (Escena 30, pp. 117-118)

El distanciamiento resulta de un juego de reflejos especulares, convertidos en parodia intertextual y juego de recurrencias en el interior de la pieza, reveladores de su carácter de ritual bufo.

Los juegos de simetrías se inician con la composición del espacio escénico, lo primero en aparecer a la vista del espectador: una construcción que aísla con más o menos regularidad nueve subespacios teatrales, surgidos de una doble división tripartita de la escena, en los planos vertical y horizontal:

DECORADO

Una estructura muy bella, que no quiere aparentar otra cosa que ella misma. En sentido vertical, e incluyendo el piso del escenario, la estructura tiene tres alturas donde caben los actores de pie. Horizontalmente, ocupa la derecha, el centro y la izquierda del escenario. Así pues, hay un máximo de nueve espacios escénicos [...]. La estructura no tiene que ser simétrica y no debe serlo.

Los espacios recuerdan los componentes de un retablo medieval y, en su inevitable simetría (menos geométrica que conceptual), la disposición de la escena del corral, con idéntico esquema funcional, por su articulación constructiva y su sistema de significación. Pero también levantan ante la vista del espectador una suerte de cartelón como el que llevaba sobre sus espaldas el bululú para ilustrar sus historias truculentas, difundidas en romances de ciego y pliegos de cordel —en pergaminos—, una materia que lastra de popularismo de sainete las alas de los personajes y le impiden levantar el vuelo de lo trágico o lo sublime y hacen de la obra un género híbrido y contaminado, con muchos elementos de parodia grotesca.

La actualización de la tradición proporciona un cierto aire de intemporalidad, a la vez que su uso en clave paródica, con su distanciamiento temporal, incorpora la perspectiva de un presente histórico, en un movimiento menos lineal que circular, como las paredes de un laberinto o una prisión, donde se mueven los personajes sin más salida que las puertas del sueño. O del teatro. Algo similar ocurre con el espacio dramático. A su fractura y recomposición circular (sugerida por el juego de nichos dispuestos en ejes equivalentes) corresponde la ubicación de los personajes en una Francia irreal. Los primeros signos de irrealidad vienen dados por el travestismo y la inversión de géneros, en papeles como el de la Bufona y la Papisa; a ellos se suman

las referencias anacrónicas (los Dióscuros) y personajes tan impropios como el Coro de Picadores o las Fregonas de Espejo, encontrando el único puente en la figura de la Sota de Bastos (“Viste como la dibujó Heraclio Fournier. Lleva un palo”), como una suerte de nacionalización de la baraja francesa; pero el signo definitivo es la declaración del Rey de que se trata de una Francia inventada; es más, de una Francia que quieren inventar y que apenas se plasma al final de la pieza. En una fusión de las dimensiones de tiempo y espacio, el guiño último sanciona todo lo anterior en la ratificación de la circularidad del cronotopo: tras el ciclo de Francia, el recién descubierto Manolo/Rey de Francia anuncia, ante el pánico de sus oyentes: “¡Inventaré a España” (p.118). Al tiempo cíclico le corresponde un espacio apenas indiferenciado en su abstracción alegórica. Los ciclos se suceden con la intercambiabilidad de las figuras: a un rey sigue otro, un hijo se transforma en padre y espera ser sustituido por sus hijos: la historia se repite y la obra vuelve a comenzar⁶.

En la espiral de invenciones y sustituciones los personajes buscan su identidad, en forma de reconocimiento del padre o de neutralización de la amenaza de los hijos para garantizar la perpetuación, en la ficción inventada o en el trono en que ésta se concreta. El espacio adquiere así su plena naturaleza escénica, de retablo en el que se mueven unas figuras de neta estirpe teatral, en cuya caracterización inicial se sintetizan todas las acotaciones y marcas de su acción posterior, con una técnica típicamente valleinclinésca, en la que la esperpentización no anula la convivencia de figuras discordes y en contraposición, a la manera de las farsas de la época post-modernista del autor gallego, especialmente con la mezcla de personajes propios de la corte francesa y de la más entrañada tradición popular española⁷. Las Fregonas de Espejo, de un lado, reúnen en su dimensión coral la tradición de los dramas rurales que, desde Benavente, llegan hasta la obra de Lorca, pero introduciendo un cierto distanciamiento irónico mediante la concreción de su procedencia, tomada de una localidad cordobesa, como el autor hace en otros de sus textos, tanto dramáticos como narrativos⁸. Los Picadores, por otra parte, entroncan con la ambientación taurina recurrente en otras piezas del autor, para ponerse al servicio

6 Esta misma circularidad aparecía ya en *Bocabella*, pero no es un simple rasgo constructivo, sino que responde a la concepción de un universo cerrado, casi de *huis-clos*, que late en la mayor parte de las obras de Benítez, incluidas las de tono más realista, como los dos personajes encerrados —con un solo juguete— en un círculo de hierro, ante una puerta que no pueden traspasar, en *Duo*.

7 *El Tablado de Marionetas* (1926) plasma ya, con su paródico distanciamiento y su aparente clave infantil, esta contraposición, sobre todo en el radical conflicto de mundos opuestos de la *Farsa infantil de la cabeza del dragón*, en la que ya se disuelve el mundo de princesas y jardines, que todavía en *La Marquesa Rosalinda* (1913) alimentaba la presencia de los personajes de la *commedia dell'arte*, si bien con la clave apuntada en la caracterización genérica como “farsa sentimental y grotesca”.

8 Valga citar el Arzobispo de Bujalance o el típico licor del título, en la *Farsa inmortal del anís Machaquito*, o, con un tono más realista los personajes de algunos de los *Cuentos ocultos del sur*, como “Antonio Castro busca un caballo” o “La sonrisa de Joselito el Gallo”.

de una alegórica remisión a la realidad nacional, a la manera en que Nieva emplea este recurso en sus diferentes ciclos⁹.

La amplia galería de personajes, con su dimensión polifónica y coral, el eje de la invención en torno a un trono y una nación, el sentido circular que se desplaza de la invención de Francia a la de España y los elementos tradicionales, hacen remontar los conflictos dramáticos de la dimensión individual a la colectiva. Al margen de las relaciones de poder, los personajes son inseparables de la pluralidad en que aparecen insertos, sin que exista ningún momento de soledad, de introspección, de intimidad. Los personajes se definen por y ante los demás (su infierno sartriano), para quienes lucen sus máscaras e invenciones. Ni siquiera aparecen nombres propios, definidores de la esencia personal, si no es hasta el quiebro final:

(El Duque de Borgoña apuñala al Rey de Francia, que cae.)

La Bufona.- ¡Mi Rey!

Mamá Trompeta.- ¡Manolo!

El Joven.- ¡Padre!

Las Fregonas de Espejo.- *(Entre sí.)* Hay que ver, la pobre: Encuentra a su marido y se lo matan. La vida es un valle de lágrimas, que decía mi madre. Llorar y llorar, que decía mi abuela.

Conde de París.- *(Al Duque de Borgoña.)* ¿Qué habéis hecho?

Duque de Borgoña.- *(Mirando la corona en sus manos.)* Ser Rey de Francia.

Mamá Trompeta.- *(Arrodillada junto al Rey de Francia.)* ¡Manolo! ¡Manolo! ¡No te mueras! ¡No me hagas la última marranada!

Rey de Francia.- *(Muriéndose.)* Catalina: Perdona, mujer, por morirme ahora... Y delante de los niños... *(Transición.)* Francia, Francia... ¿Cuándo serás como yo te sueño? Con tus castillos grises, durmiendo por un río, con tus catedrales altas, de picos enjoados... Yo te inventé, yo solo... *(Escena 28, pp. 106-107)*¹⁰.

A lo largo de la pieza todos los personajes se caracterizan en relación a los otros (Rey de Francia, Mamá, Hijos), por su función (Picadores, Fregonas, Bufona) o por su carácter arquetípico (Sota de Bastos, Dióscuros, Papisa); incluso, cuando podría

⁹ El uso del folklore y de personajes extraídos del imaginario popular y tradicional está presente tanto en el “teatro furioso” (con las verduleras del *Combate de Opalos y Tasia* o la serie de piezas de Coronada) como en el “teatro de farsa y calamidad” (con las monjas de *El rayo colgado*, por ejemplo) del autor manchego. En su pieza inédita *El rosario de la Aurora* Francisco Benítez presenta un ambiente similar, en torno a las figuras de Reverte, “torero que hiera” y Zaramora, “flor sin olvido”, pero acompañados de figuras de procedencia tan dispar como El tío de Mozart, Guillotin et sa guillotíne, Poncio Pilatos, El violador de Cuenca o la Reina Ácida, para sumar al trasfondo culto y a la tradición popular la aportación de una opera rock de los 70.

¹⁰ No pasa inadvertido el tono de parodia presente en esta anagnórisis final, en la que los personajes se despojan de su máscara y alcanzan su radical identidad, identificada con la muerte, pero presentada a la manera de un folletín popular, incluso en el modo de expresión de los personajes. El cambio es más marcado a partir de la diversidad de funciones manifiesta en las apelaciones que abren la cita y que introducen ya la visión irónica con su marcado perspectivismo: el personaje no es otra cosa que un conjunto de máscaras superpuestas, arrancadas teatralmente por el puñal de una traición no menos teatral

perfilarse una cierta individualización (el Conde de París, el Duque de Borgoña), la actuación en pareja (como los Dióscuros) diluye la individualidad, resaltándose el juego mediante el comportamiento propio de payasos y su verdadero “diálogo de besugos”, en los que se ofrece un contrapunto paralelístico a las tópicas conversaciones del Rey y la Bufona, en una línea que une a Shakespeare con Carlos Muñiz y Luis Riaza a través de Ionesco, Beckett y Genet¹¹.

Una teatralidad carnavalesca

La recurrente y variada aparición de la inversión sexual, además de una marca mayor de teatralidad (es la máscara más radical), constituye un motivo característico en gran parte de la escritura de Francisco Benítez. Tras la singularidad genérica de Bufona, la Papisa (entre la leyenda herética medieval¹², la figura del tarot y las personificaciones grecolatinas de las fuerzas que rigen los destinos humanos y sacuden a los héroes trágicos) se convierte en un significativo juego de distorsión, donde se pone de relieve la máscara y la convencionalidad de los roles sociales. La caracterización femenina de la Sota de Bastos —o masculina de la joven— decanta, aunque no sin problematizarla, la ambigüedad sexual de su conocida iconografía, rompiendo la percepción automatizada de la figura y remarcando su teatralidad, con el tono de humor e ironía patente en toda la obra, en su argumento, en su construcción y en el lenguaje de unos personajes, enmarcados todos ellos en la ritualización y el juego carnavalesco. Con un mecanismo distinto y sin incurrir en el travestismo o el disfraz, Mamá Trompeta completa el intercambio de roles, al asumir, como esposa y como madre, una activa función de dominación, de terrible virago no menos manifiesta en la huida que provoca en su cónyuge que en las cadenas físicas con que aprisiona a sus tres hijos o las morales con que reduce al Joven. La parodia calderoniana del encadenamiento activa los mecanismos de paralelismo y contraposición con Basilio, otorgando relevancia significativa a la función de mujer-madre dominante y conformando, junto al personaje-máscara dual de la Mujer Caballo y la Madre Incestuosa de la *Farsa inmortal del anís Machaquito*,

¹¹ El bufonesco Falstaff funciona dentro del mismo teatro de Shakespeare como una inversión grotesca de las conversaciones en torno al trono desarrolladas en los dramas sobre el poder. La línea se va acentuando, en el llamado “teatro del absurdo”, con los diálogos imposibles de Pozzo con Vladimir y Estragón o el paroxismo del ritual fúnebre de *El rey se muere*; con *Las criadas* de Genet la situación se teatraliza al máximo, además de situarla en un escenario burgués. Con tales apoyos, la escena se explotó con cierta frecuencia en el teatro antifranquista, con sus mecanismos de alegorización farsesca, recurrentes para hablar del poder opresivo sorteando la censura; tal es el caso de la *Tragicomedia del príncipe don Carlos*, de Muñiz, o de *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, por citar el caso más representativo en Luis Riaza (véase P. Ruiz Pérez, “Las ceremonias del poder en el teatro de Luis Riaza”, *Alfinge*, 3 (1985), pp. 157-168); a ellos pueden añadirse textos como *El hombre y la mosca*, de José Ruibal, *La concubina y el dictador*, de Eduardo Quiles, o *El arquitecto y el emperador de Asiria*, de Arrabal, por citar autores de diferentes contextos y modelos dramáticos.

¹² Baste citar que su inclusión entre las noticias y curiosidades incluidas en la *Silva de varia lección* (1540) de Pero Mexía suscitó la intervención inquisitorial, que actuó con diligente celo expurgatorio ante un caso tan inquietante para el dogma eclesial.

una de las manifestaciones más claras del matriarcado actuante con peso dramático en una parte significativa de esta producción.

Con procedimientos como éste, claves en la teatralidad de la pieza, los personajes adquieren un carácter arquetípico para situarse en el territorio del sueño y el inconsciente. En ese espacio de indeterminación y fluidez simbólica funciona con libertad el juego de las máscaras, la carnavalización en que se inscribe la obra acumulando muchos de los registros definidos por Bajtin. Junto a la caracterización de los personajes, el primer rasgo carnavalesco es el del lenguaje, marcado por un estilo que neutraliza los valores expresivos y denotativos, para imponer, por medio de la connotación y la cacofonía, una verbalidad orgiástica y desbordante, en cuyo marco adquiere plena coherencia el empleo del verso, como un rasgo esencial de teatralidad; no se trata del verso regular ni del soporte del lirismo, sino de la expresión ritmada que propone al espectador una comprensión más allá de la lógica, donde la prosodia y la entonación, junto a los desplazamientos semánticos y el giro desautomatizado, son los componentes más eficaces; los Coros, como recoge la indicación inicial son el cauce adecuado para ello:

Los textos del Coro de Picadores y las Fregonas de Espejo no deben ser dichos por todos los miembros al unísono, salvo una o dos frases excepcionalmente.

Los dirán repartiendo las frases entre los miembros del grupo.

El efecto coral se logrará con una sabia concordancia del sentido de las frases con los diversos tonos y timbres de las voces individuales (p. 8).

El ritmo de trotecillo cochinerero que acompaña a algunos de los recitados de los Picadores es un buen ejemplo de la utilización del verso con función humorística y distanciadora, como aparece ya en la intervención que abre la pieza:

Y henos aquí, rosadamente avergonzados
muy temerosos de nosotros mismos,
avergonzados
de nuestra alianza con las raíces de la sangre,
amantes
de la vida
que yace
tras la vertical dolorosa de la puya.
¡Oh cielo!
¡Túnica de plata del azul innumerable!
perdónanos
perdónanos
perdónanos
por nuestra dulcísima sonrisa
por nuestra bondad
de hierba, lana y lluvia,
cuna

del más hermoso de los sufrimientos.
Mirad nuestra sonrisa tomatera,
Mirad la fulgente chaquetilla
Bordada de dorados corazones,
mirad
nuestras manos cuarentonas
repletas de sortijas y de dádivas (p. 9).

En busca de marcas para señalar la distancia entre la lengua cotidiana y la expresión teatral, Benítez recurre a una variada serie de registros. Su convivencia en los parlamentos es un rasgo carnalesco, pero ya lo son cada uno de los registros, como un estilizado popularismo:

MAMÁ TROMPETA.- ¡Déjate de Francia, que buena nos has traído! No te mueras, Manolo, que no gano para disgustos gordos... ¡Manolo! Retén la sangre con dos cojones... Dile a tu cuerpo que se ponga en pie... Relincha, rebufo, muérdele a la muerte sus manos blancas (Escena 28, p. 107).

En su expresión se impone el dominio de la corporalidad, pasando por un lenguaje cuya polifonía y polisemia denuncian su carácter de discurso construido sobre el sinsentido, pues las máscaras teatrales ocultan rostros sin rasgos. Con el travestismo, es otra de las inversiones de normas y papeles, acompañando a las mujeres dominantes varones débiles, como un Rey “tontarraco, sopaipón y panzatrpo” (p. 95) y un joven héroe manejado por su Mamá y por la Sota de Bastos, para quienes es un “capullo, gilandón y estrábico del alma” (p. 42). En definitiva, unos rasgos poco apropiados para los héroes clásicos, salvo cuando desfilan delante de los espejos del Callejón del Gato. Ante esta mirada, desaparecen los rasgos del personaje individual psicológicamente construido y dramáticamente desarrollado, para dar paso a un conjunto de facies en blanco que sólo son lo que fingen ser para los demás o la personalidad que los demás les otorgan, en un juego de engaño y dominación, en el que todos son a la vez víctimas y cómplices.

En esta temática Francisco Benítez recoge la herencia de lo más valioso del teatro occidental de la segunda mitad del siglo XX, justamente en lo que tiene de denuncia y revisión de la teatralidad tradicional y la búsqueda de nuevos modos de expresión escénica, entre la superación del sentido del drama y la hipertrofia de la teatralidad, desde el esperpento y la carnavalización a la metateatralidad, pasando por la ceremonia. Todos estos elementos se sintetizan en el *Pergamino de la historia de Francia*, a través de cuyo texto puede recomponerse la historia del teatro en las últimas décadas. De Bertolt Brecht, sin incurrir en la narratividad ni en el empleo de recursos tópicos, recoge el carácter épico, por lo coral y colectivo y aun por una latente dimensión social, y el distanciamiento, establecido mediante la ironía y la ostentación de una máscara

que se muestra como tal, además de por los procedimientos compositivos mediante la sucesión de cuadros o escenas carentes de linealidad¹³. El mismo recurso lo entronca con el teatro del absurdo, del que también toma los diálogos sin sentido aparente y la desintegración de los personajes, además de la ya mencionada mezcla de registros lingüísticos muy dispares y aun contrapuestos, que refuerzan la imagen de una construcción descoyuntada y libérrima, realizada al margen del orden lógico. Esta polifonía, paralela a la estructura desarticulada y plural, recuerda la textura y la composición de las teatromaquias de Romero Esteo, quien reivindica expresamente estos rasgos en su poética, como el valor teatral del ripio. La carnavalización en su aspecto de parodia de personajes cargados de solemnidad en su tradición literaria o escénica continúa en la línea del teatro de Jarry que reaparece en la obra de Luis Riaza, con el que también coincide en una compartida relación con el teatro de Genet, además de las recurrencias en algunos elementos de su temática (en especial la relativa al poder, a la simulación y a las relaciones de padres e hijos), a lo que podrían sumarse, finalmente, ciertas similitudes en el tratamiento del espacio escénico y su valor dramático y teatral. Tampoco faltan elementos de crueldad, sin la hegemonía mostrada en Artaud, pero explotando esta vertiente de la carnavalización, como se aprecia en gran parte de las piezas de Francisco Nieva, desde su “teatro de farsa y calamidad” al “teatro furioso”. Los personajes en busca de identidad, por citar un último aspecto, adquieren unos tintes pirandellianos que los insertan de lleno en la problemática metadiscursiva del teatro de las décadas centrales del siglo XX, cuando el cuestionamiento de su propia naturaleza propició, como en una suerte de canto de cisne, unas dosis inusitadas de teatralidad.

Como en casi todos estos autores, la destrucción, la parodia o el reciclaje del teatro anterior conducen a una hiperteatralidad, como una metáfora de su concepción de las relaciones humanas¹⁴. El paradigma lo representan los dos vectores, el poder y la familia, que se entrecruzan en el eje del trono, ese icono del poder y de la permanencia vinculada al juego de la sucesión, cuando el individuo se disuelve en el linaje. La escena inicial del Rey con la Bufona desnuda todas las miserias: el Rey engendró y abandonó a su hijo y ahora, al acercarse lo que parece la postrimería, lo reclama para evitar que se cumpla el designio de un destino circular y férreo desde Saturno y Edipo; el miedo a la muerte y a la sustitución se traduce en deseo de aniquilación del hijo para asegurar la perpetuación, la misma que buscaba al engendrarlo y en la que se contenía inevitablemente el germen del final. En su búsqueda hay una voluntad de reconocimiento que es menos una manifestación de arrepentimiento por el abandono que

13 Sirva también como elemento de refuerzo de esta conexión el título original de la pieza, *Mamá Trompeta*, que desaparece en la edición a favor del subtítulo inicial, que ahora queda como referencia única. El primer título se nos aparece como un calco de *Madre Coraje*, la conocida pieza de Brecht con cuya protagonista podrían trazarse algunas similitudes, si bien de carácter paródico, por exageración o inversión de sus rasgos y sentido.

14 Si bien parcial, puede servir de referencia mi trabajo “Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza”, *Anales de Literatura Española*, 5 (1986-87), pp. 479-494.

un deseo de salvación a través de una descendencia con una función similar a la de la víctima sacrificial, base de la ritualidad sustentadora de la tragedia. Se trata del núcleo esencial del más clásico *pathos* trágico, pero en la obra se expresa con un registro carnavalesco de máscaras y juegos teatrales que convierte toda la ceremonia en mentira; al mismo tiempo, la ritualización busca, por medio de la repetición, evitar el final. Pero la consecuencia es sólo encerrarse en un juego de circularidad, donde el poder se sostiene sobre la muerte y la muerte amenaza al poder, en un ciclo de padres e hijos que se agitan sin moverse del mismo sitio, sin desenvolver el ovillo de la acción, sostenida en un continuo re-hacerse revelador no de un destino inexorable y suprahumano, sino del juego del hombre por recrearse de continuo en la ficción y el engaño, en la invención.

El Rey insiste sin desmayo en que lo es de una Francia inventada por él o en trance de invención; todo en la obra, desde el espacio escénico a los personajes, se muestra en proceso de construcción, donde no queda lugar para la esencia inmutable; el argumento de disgrega en fragmento, y la tensión dramática se disuelve en un juego de máscaras, en el que todo, incluso la muerte, pertenece al reino del juego, la simulación y la mentira; los personajes aparecen como entes sin personalidad, como *dramatis personae* (en la denominación tan querida por Valle Inclán) sometidos al cambio constante, al juego de identidades transitorias y máscaras superpuestas. La conciencia del hombre postmoderno se manifiesta plenamente en esta obra construida sobre la crisis de todos los paradigmas que sostuvieron, al mismo tiempo, la modernidad y el teatro. Su esencia dramática era la propia identidad del individuo; el conflicto sólo tiene sentido en el espacio de la unidad del yo, en el interior de su conciencia. Cuando ésta desaparece entre un juego de máscaras y espejos, de reflejos e imitaciones, de ficciones e invenciones, desaparecen el individuo, el conflicto dramático y el modelo teatral que se sustentaba sobre éstos. El resultado manifiesto es la descomposición del argumento, la desintegración de la estructura lineal, el dominio del fragmento, la disolución de los personajes, la explosión del lenguaje, el juego de la parodia y el pastiche, el carnaval, en suma, de los juegos y las ceremonias del poder, la eclosión de una violencia larvada y apenas escondida por el ritual, donde todos son víctimas y victimarios.

Temática y metateatralidad

La tensión entre dramatismo y expresión farsesca dota a la pieza de una forma particular de conflicto, con el regusto amargo que queda tras la sonrisa o la carcajada. El efecto no es la risa intrascendente de unos personajes esperpénticos desde la solidez de la propia identidad, concebida como superior y reforzada por el contraste, sino la puesta en cuestión de esa misma identidad, en un juego de autoanálisis. No en balde antes he hecho referencia al mundo de los sueños y del inconsciente (individual o colectivo), pues en la obra operan mecanismos de referencia freudiana, entre la subli-

mación, el análisis y el exorcismo o la desconstrucción del mito, la otra imagen de los arquetipos o los sueños. Lo singular de la obra de Benítez es cómo estos materiales y los modos de su tratamiento son netamente literarios y, más específicamente, teatrales. La lectura permite descubrir alusiones, citas implícitas, ecos y modelos de distinta procedencia, con el rasgo común de pertenecer al canon de las grandes obras o de relatos fuertemente enraizados en la tradición. Al primer campo, por no mencionar las evidentes parodias edípicas, pertenecen las sombras shakespereanas que continuamente cruzan el escenario del *Pergamino*, desde los tiranos parricidas o fratricidas a la mueca histriónica y bufonesca de Falstaff, siempre en los aledaños de un trono inestable, siempre con la marca de la violencia y la irreprimible tragedia; o el Calderón de *La vida es sueño*, a la que se emparentan elementos centrales del argumento (rey que violenta a su heredero y teme perecer a sus manos, desconocimiento de la naturaleza, reducción a la animalidad encadenada) y motivos tan específicos como el de la relación de común desamparo, hermandad y enamoramiento de las parejas Segismundo/Rosaura y Joven/Sota de Bastos; o, por no extender la lista, la repetición de parejas y situaciones que reproducen la relación entre Don Quijote y Sancho en todas sus dimensiones: amo y criado, idealista y cínico, maestro y discípulo, señor y bufón, juego y patetismo.

Al lado de la tradición sublime se encuentran, en forma de pequeños cuadros, alusiones o composiciones fugaces, elementos del acervo folklórico o de la tradición, como los que presentan al Rey desnudo para escándalo de sus cortesanos o sometido a presión por la amenaza a su hijo, evocadores de los argumentos del cuento del traje nuevo del emperador o de la anécdota de Guzmán el Bueno, repetidos en la tradición occidental y en el acervo legendario.

Volviendo al plano de los arquetipos míticos, la obra ofrece una lectura de la desconstrucción de la figura de Saturno, apoyándose en la estructura originaria del mito y en el desarrollo de personajes ya mencionados (Lear, Basilio, el Rey de Ionesco, el Don de Rianza...). Tras el prólogo coral de los Picadores (escena 1) y el preámbulo dramático (escena 2) donde se asientan las claves trágicas (los Dióscuros) y calderonianas (los Hijos encadenados) de la parodia, la escena inicial entre el Rey de Francia y la Bufona sintetiza la situación: si no devorado, el Rey ha desterrado a sus hijos, privándolos de nombre, de herencia, de espacio y de libertad, esto es, condenándolos a una muerte en vida, que es una forma de deglución, puesto que el padre lo hace para asegurar su continuidad, para transformarlos en una especie de “alimento” para su afán de perpetuación.

Rey de Francia.- Eso de reinar es un lío. (*Transición.*) Echo de menos a mi hijo.

La Bufona.- ¿Qué hijo?

Rey de Francia.- A mi hija...

La Bufona.- ¿En qué quedamos?

Rey de Francia.- ¿Y yo qué sé? (*Transición, triste.*) Por eso estoy así... amarrado al potro del

tormento...

La Bufona.- ¿Tenéis un hijo?

Rey de Francia.- Tengo millones de hijos, millones de hijas...

La Bufona.- Ya será menos, semental.

Rey de Francia.- Pongamos una docena: una de cada.

La Bufona.-¿Y dónde está... digamos, media?

Rey de Francia.- No lo sé. Desterré a sus madres con el mondongo.

La Bufona.-¿No os gustaba la tripa?

Rey de Francia.- No me gustaban ellas.

La Bufona.-¡Sapientísimo Monarca!

Rey de Francia.- Y ahora... achacoso, viejo, enfermo, me reconcome...

La Bufona.- ... El remordimiento padrastrón.

Rey de Francia.- ¡La generosidad postrera, que no matizas!

La Bufona.- Queréis encontrarlos, patriarca generoso?

Rey de Francia.- ¡Cómo la verdad habla por tu boca!

La Bufona.- ¿Llamo a los nobles?

Rey de Francia.- ¡Jamás! Que vaya rato me han hecho pasar hoy...

La Bufona.- ¿A los Dióscuros?

Rey de Francia.- Sí. Son la joya de mi reino. A veces son uno, aunque sean dos. A veces son dos, aunque sean uno. Cuando son dos...

La Bufona.- Deliráis con las matemáticas, mi rey.

Rey de Francia.- Las matemáticas... Dos por dos, cuatro... Bufona, que los busquen los Dióscuros... Dos por tres, seis...

La Bufona.- Ya los he enviado

Rey de Francia.- ¿Cómo sabías...?

La Bufona.- En mi pecho habita tu deseo. (*Transición. Tristísima. El Rey se duerme.*) Hoy ha llegado la noche al Reino de Francia. Hoy ha empezado a morir mi dulce Rey...

(*Desaparecen el Rey y la Bufona.*) (Escena 3, pp. 14-15)

El diálogo en torno al trono, símbolo del poder, proporciona algunas claves sobre la situación de las encadenadas figuras de la escena anterior, así como de su dimensión de personaje triple, ya que representan el indeterminado (y posiblemente fingido) número de los hijos engendrados y abandonados por el Rey, el horizonte colectivo ante el que se recortará el perfil relativamente individualizado del Joven, quien decide romper sus cadenas para iniciar la búsqueda de identidad y se convierte en soporte de los acontecimientos. En principio a este personaje corresponde encarnar la figura del Júpiter castrador y parricida, instaurador de una nueva dinastía, la de los dioses olímpicos, símbolos de la luz, el orden y el equilibrio, así como de un tiempo lineal en la antesala de la historia. Cosa distinta es que se cumpla.

La acción, a diferencia de los tipos, no demuestra ser tan fiel al esquema original. De una parte, el Rey se despoja de su máscara y descubre ser Manolo, un “impostor” que inventa/finge una Francia ideal y que, a diferencia de Saturno, no se ha instalado sobre un acto de violencia real: no hay ninguna diferencia u oposición a un padre/rey/

dios anterior, en todo caso una orfandad que Manolo, a la manera quijotesca, vence con un acto de voluntad, haciéndose hijo de sus obras o, más exactamente, de sus invenciones. Tampoco el final es el mismo, ya que el tiranicidio y la ocupación del trono le corresponde al Conde de París, es decir, no el hijo repudiado, sino el cortesano cómplice en la invención del trono. La nueva dinastía que le corresponde al Joven no es la de asumir el reino e imponerse sobre sus súbditos; la historia abierta (entre las amenazas de Manolo de continuar su ciclo de invenciones con la de España) es la de la libertad fundada en la transgresión frente al círculo de hierro de las relaciones de parentesco, de familia y de poder sustentada en modelos arquetípicos y tradicionales. Como en la imagen de Júpiter y Juno, el Joven y la Sota de Bastos apuntan un vínculo de amor incestuoso amparado por la corte, pero subvertidor de su orden.

En suma, en el trasfondo de la obra se articula un caleidoscopio temático surgido de la expansión carnavalesca de unos personajes sin límites, para descubrir diferentes conformaciones de un conflicto esencial, en cuyas correspondencias paradigmáticas se percibe la coherencia de un universo dramático y escénico sostenido por múltiples oposiciones: real/irreal, racional/irracional, poder/vida, pensamiento/acción, identidad/metamorfosis, unidad/multiplicidad, norma/libertad, rutina/invención....; es decir, los conflictos esenciales en la literatura dramática y en la constitución de la teatralidad como específica forma de lenguaje.

Una teatralidad singular

Todavía hasta hace unas décadas se venían distinguiendo dos estirpes entre quienes escribían para la escena. La primera era la de quienes tomaban como eje de su creación el conflicto dramático, centrado en la dimensión del individuo y expresado fundamentalmente por medio de la palabra, un verbo en el que primaban los componentes de la racionalidad. Frente a ellos se situaban aquellos que concebían el teatro esencialmente como acción, gesto y movimiento, en un torbellino en el que el individuo se desdobra en sucesivas máscaras o se desintegra en un personaje colectivo, dando cuenta de los límites de la palabra y el discurso de la razón. En nuestro país, latente todavía el debate entre el posibilismo de Buero y el imposibilismo sastriano, dio cuenta de esta dicotomía el encuentro entre la llamada “generación realista” y los autores del (todavía) denominado “nuevo teatro”. Como queda dicho, de ambas técnicas y miradas participa la obra de Francisco Benítez, y en esta convivencia hay argumentos suficientes para considerar que la oposición tenía más de aparente que de real, en cuanto respuestas relativamente divergentes a una situación compartida.

En estos momentos parece más adecuado distinguir entre quienes se han instalado en unos mecanismos retóricos (desde la escritura al montaje escénico) que alejan cada vez más al teatro de la especificidad que lo caracteriza como género literario,

como espectáculo y como discurso social; y, del otro lado, unos pocos resistentes que nadan río arriba, contra corriente, en busca de las fuentes primarias y de aguas más claras. Los primeros tratan de competir en el terreno de otros discursos, de otras artes o de otros negocios, como el cine, la televisión o la realidad virtual, y, además de des-teatralizar la escena hasta límites insoportables, pierden siempre la batalla. Escasos y oscuros, entre las barricadas y las catacumbas, los segundos, con la sabiduría profunda del hecho teatral y la amarga lucidez de un antiguo héroe trágico, crecen en profundidad, despejando el teatro de falsas adherencias, dejándolo desnudo, apenas cubierto —como la máscara del actor— con la conciencia de una tradición asumida con inteligencia e ironía. A esta noble estirpe pertenece Francisco Benítez, y el *Pergamino de la historia de Francia* es la obra en que estos rasgos, surgidos de una teatralidad bifronte, se manifiestan con mayor intensidad.