

**TESIS DOCTORAL**

**AÑO 2014**

**LA TRADICIÓN DECONSTRUIDA:  
CLASICISMO Y MODERNIDAD  
EN EL TEATRO DE ERNESTO CABALLERO**

**FERNANDO LÓPEZ MARTÍNEZ  
LICENCIADO EN FILOLOGIA HISPÁNICA**

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA  
Y TEORÍA DE LA LITERATURA**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**UNED**

**DIRECTOR: FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO**

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA  
Y TEORÍA DE LA LITERATURA  
FACULTAD DE FILOLOGÍA  
UNED

LA TRADICIÓN DECONSTRUIDA: CLASICISMO Y MODERNIDAD EN EL  
TEATRO DE ERNESTO CABALLERO

AUTOR: FERNANDO LÓPEZ MARTÍNEZ  
LICENCIADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

DIRECTOR: FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO

## **Agradecimientos**

Esta tesis no habría sido posible sin el apoyo, la asesoría, la generosidad –en su tiempo, en sus comentarios- y los consejos de mi director, Francisco Gutiérrez Carbajo, a quien debo agradecerle su inestimable ayuda para que esta investigación haya llegado, finalmente, a realizarse. Sin la pasión docente e investigadora de profesores como él sería impensable embarcarse en aventuras como esta.

Aventura que, desde el punto de vista académico y administrativo, ha sido factible gracias a la cooperación de todo el personal de la UNED de quien, en este tiempo, he necesitado cualquier tipo de ayuda.

Agradecimiento especial merece el propio autor objeto de este estudio, Ernesto Caballero, quien a pesar de las numerosas obligaciones de su cargo como director del Centro Dramático Nacional tuvo la amabilidad de reunirse conmigo no solo una, sino en dos ocasiones. Su ayuda ha sido inestimable –por sus declaraciones, por nuestra conversación y por los textos que tuvo a bien facilitarme para su posterior estudio- y me ha permitido conocer de cerca de alguien excepcional no solo en lo literario sino también en lo humano. Tampoco quiero dejar de mencionar a su secretaria personal, Odile Bouchut, cuya colaboración ha sido esencial a la hora de organizar esos dos encuentros. Igualmente merece mi reconocimiento su agente, Julián Quintanilla, que ha hecho cuanto ha estado en su mano para ayudarme en este proceso.

En el plano personal, cómo no, he de mencionar a mi familia –muy especialmente a mis padres, culpables de que decidiera embarcarme en un proyecto tan ambicioso como este y a mi hermano, cuya complicidad es esencial en cuanto hago-, a Juan, mi pareja –siempre dispuesto a alentarme en mis iniciativas más personales y a sobrellevarlas con generosidad aun cuando me obliguen a encerrarme tantas horas, días y meses en mí mismo- y a mis amigos –que han sabido escucharme y animarme cuando amenazaba el desánimo.

Y, por último, gracias a mis alumnos. A todos esos estudiantes de Secundaria y Bachillerato a quienes intento contagiar mi pasión por la literatura, sin saber nunca si he conseguido o no mi objetivo. Mientras escribía esta tesis, en más de una ocasión los tuve en mi cabeza, confiando en que investigaciones como esta sirvan para acercar progresivamente el teatro y la literatura del siglo XXI a nuestras aulas, convencido de que los más jóvenes se merecen una visión mucho más próxima, cercana y actual del hecho literario.

## ÍNDICE

	Pág.
1. Introducción: ¿Por qué es necesario estudiar a Ernesto Caballero?	8
2. Ernesto Caballero y la generación teatral de los 90.	
Semblanza teatral y contexto histórico-literario	14
2.1. Semblanza biográfica	14
2.2. ¿La generación de los ochenta?	19
2.3. Ernesto Caballero, autor	26
2.3.1. Un (triple) intento de clasificación	26
2.3.2. Posible autorretrato de un dramaturgo	30
2.3.3. Obras de Ernesto Caballero	45
2.4. Ernesto Caballero, director	49
2.4.1. Posible autorretrato de un director	49
2.4.2. Principales montajes dirigido por Ernesto Caballero	61
2.5. Obras objeto de estudio en esta tesis. Breve presentación.	65
3. La tradición teatral en la dramaturgia de Ernesto Caballero	88
3.1. Según su origen: fuentes cultas y populares	90
3.2. Según su cronología: fuentes del Siglo de Oro y contemporáneas	98
3.2.1. Temas de los clásicos barrocos en la obra de Caballero	102
3.2.2. Temas de los clásicos de la primera mitad del siglo XX en el teatro de Ernesto Caballero	104
4. El teatro de Caballero, un ejercicio intertextual y metaliterario	108
4.1. Técnicas de deconstrucción en Caballero	110
4.1.1. Actualización del personaje tradicional	110
4.1.2. Invención del personaje ausente	110
4.1.3. Ampliación del personaje secundario	111
4.1.4. El <i>collage</i> : la obra como un <i>Frankenstein textual</i>	111

4.1.5. La deconstrucción o <i>rescate</i> del subgénero	112
4.1.5.A. El auto sacramental	113
4.1.5.B. El sainete	118
4.1.5.C. La novela policíaca y de espías	120
4.1.6. La ficcionalización de autores	122
4.1.7. La ficcionalización del relato	129
4.1.8. La reflexión crítica	131
4.1.9. Teatro e <i>intrateatro</i>	134
4.1.9.A. Personajes que representan un personaje no teatral	134
4.1.9.B. Personajes que representan un personaje teatral	137
4.1.9.C. Personajes que conciben el teatro y la vida como juego	140
4.2. El cuento y el mito en el teatro de Ernesto Caballero	143
4.2.1. El <i>anti-clasicismo</i>	146
4.2.2. Las interferencias bíblicas	150
4.2.2.1. <i>Sol y sombra</i> : deconstrucción poética	152
4.2.2.2. <i>La última escena</i> : deconstrucción metateatral	153
4.2.2.3. <i>Oratorio para Edith Stein</i> : deconstrucción existencialista	155
5. La deconstrucción de los clásicos del Siglo de Oro: de Shakespeare a Calderón	157
5.1. Temas y motivos cervantinos	157
5.2. Temas y motivos shakespearianos	162
5.3. Temas y motivos calderonianos	172
5.3.1. El sueño calderoniano como metáfora	175
5.3.1.A. Desde la postura barroca del desengaño	175

5.3.1.B. Desde la postura freudiana	178
5.3.1.C. Desde la postura social	180
5.3.2. El auto sacramental como cosmovisión	182
5.3.3. El mundo como un gran teatro	191
5.3.4. El drama de honor como testimonio y denuncia	196
5.4. La herencia poética: Jorge Manrique y San Juan de la Cruz	200
6. La revisión del teatro renovador de Valle-Inclán y Lorca en la obra de Caballero	204
6.1. Temas y motivos lorquianos	208
6.1.1. <i>Pepe el Romano</i> : deconstrucción complementaria	208
6.1.2. <i>María Sarmiento</i> : deconstrucción poética	216
6.1.3. El aliento poético lorquiano: deconstrucción lírica	220
6.2. La influencia de Valle-Inclán	223
6.2.1. <i>Montenegro</i> . Valle deconstruido desde el simbolismo	226
6.2.2. <i>El descenso de Lenin</i> . Un Max Estrella cervantino	229
6.2.3. <i>¡Santiago (de Cuba) o cierra España!</i> Un esperpento del siglo XXI	231
7. La relectura del teatro europeo del siglo XX	233
7.1. La deconstrucción del teatro realista: de Shaw a Ibsen	233
7.1.1. La revisión de la alta comedia y su renovación desde la metateatralidad	237
7.1.2. La rebelión <i>pirandelliana</i> del personaje contra su autor	241
7.1.3. La difícil comunicación entre el héroe y su entorno	242
7.2. El teatro de Ionesco y Beckett en las <i>obras de espera</i>	245
7.2.1. El lugar de la espera	248
7.2.2. El tiempo de la espera: estatismo vs. movimiento	252
7.2.3. La finalidad de la espera: <i>por qué</i> vs. <i>para qué</i>	256

7.2.4. El lenguaje de la espera: la palabra y la identidad	261
7.2.4.A. El lenguaje devora al personaje	261
7.2.4.B. El lenguaje desnuda al personaje	261
7.2.4.C. El lenguaje designa y delimita al personaje	263
7.2.4.D. El lenguaje ausente: silencio e incomunicación	264
7.2.4.E. El lenguaje condiciona la percepción del personaje	265
7.3. La huella brechtiana: el distanciamiento frente a la mimesis	266
7.3.1. Temas habituales en el teatro comprometido de Ernesto Caballero	276
8. Entrevista con Ernesto Caballero	282
9. Conclusiones	291
10. Repertorio de imágenes	299
11. Bibliografía	301
11.1. Obras y artículos de Ernesto Caballero	301
11.2. Obras y artículos de referencia sobre Ernesto Caballero	303
11.3. Artículos y obras de referencia sobre el teatro español de fines del siglo XX e inicios del siglo XXI	305

## 1. Introducción: ¿Por qué es necesario estudiar a Ernesto Caballero?

Autor y director, la figura de Ernesto Caballero es, sin duda, una de las sobresalientes en el teatro español de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI. Su relevancia no se debe solo a la calidad y variedad de sus textos, sino también a su capacidad para combinar los tres modelos teatrales que han dominado la escena última española. Pocos dramaturgos de su generación se han mostrado tan hábiles como él a la hora de alternar teatro alternativo, teatro comercial y teatro público, sin perder por ello su identidad como creador y aportando, en cada una de esas vertientes, su particular visión sobre el hecho escénico.

Es Caballero un autor alejado de modas y tendencias, coherente en sus planteamientos y aferrado a una tradición de teatro textual que ha sabido combinar con las innovaciones posmodernas a partir de su personal fórmula de deconstrucción y relectura del teatro que le antecede. Sus obras se plantean como un juego metateatral en el que la literatura dramática reivindica su papel comprometido en un doble sentido: filosófico y social. En su teatro la posmodernidad se entiende como *collage* y revisión de influencias, en un continuo juego de aproximación –mímesis- y distancia –ironía- con respecto a sus fuentes, pero sin pretender vaciarlas de su sentido o desposeerlas de su trascendencia. La posmodernidad de Caballero no conduce al relativismo, sino a la formulación de nuevos interrogantes –metafísicos algunos, cotidianos otros- que habrán de ser respondidos por el espectador.

El amplio conocimiento del hecho teatral que, desde la escritura y la puesta en escena, manifiesta Caballero hace que su propuesta artística sea particularmente interesante para conocer las últimas tendencias de la escena española. En su obra conviven textos concebidos para su estreno en salas alternativas con repartos exiguos y escaso presupuesto (como *Retén*, 1991, o *Squash*, 1986), textos de encargo escritos para el teatro público y que cuentan con muchos más medios humanos y técnicos (como sus dramaturgias de las obras de Galdós o Valle-Inclán) y textos con clara vocación comercial que aúnan las posibilidades de una producción más generosa con la exigencia de una (casi) inmediata rentabilidad (como *Te quiero, muñeca*, 2000).

A lo largo de nuestra investigación hemos intentado conectar todas estas obras desvelando los rasgos que las unen, que son –en nuestra opinión- muchos más que los matices que puedan separarlas. En todas se observa un planteamiento muy similar por parte de su autor que, más allá de las opciones materiales que le permita el modelo del



teatro al que vayan destinada, suele apostar por unas características muy determinadas entre las que destacan, como veremos, la importancia del actor –gran protagonista de su teatro-, el espacio indefinido y único –expresado, a menudo, desde el simbolismo-, la metaliteratura como herramienta desde la que se construye el diálogo –muchos de sus mejores textos son relecturas y deconstrucciones de otros títulos de la tradición española y europea- y el recurso al humor como una forma de ganarse al público sin perder, por ello, la capacidad de interpelarlo y cuestionar su cómoda tranquilidad.

Hombre de teatro y apasionado defensor del trabajo de actores y actrices, Caballero es –además- un ejemplo de cómo conciliar el teatro de autor con el concepto de la creación colectiva. Muchos de sus textos han sido escritos o, al menos, reescritos a pie de escenario: el dramaturgo recoge en los ensayos toda la información que le presta su equipo de intérpretes y juega con los personajes adaptándolos a las sugerencias que surgen en el trabajo cotidiano. Esto explica, quizá, la frescura de sus diálogos o su acertado sentido del ritmo, que convierte sus textos en auténticas melodías teatrales donde cada palabra, cada pausa y, más aún, cada silencio están cargados de significado.

La elección de la deconstrucción en Caballero como objeto de nuestro estudio se justifica por la importancia que presenta este procedimiento como el punto de partida de sus obras más significativas. Resulta imposible adentrarse con profundidad en su teatro sin un conocimiento previo de la tradición teatral y, sin embargo, Caballero ha sido de los pocos autores de su generación que ha sabido llegar a un público más amplio e incluso ha visto reconocido su esfuerzo con su actual dirección del Centro Dramático Nacional, cargo que desempeña desde 2011. En palabras del autor, Caballero no concibe la creación dramática sin el estudio detenido –y la asimilación consiguiente- de los grandes clásicos:

“Desde el principio tuve claro que los autores, al enfrentarnos a nuestras primeras obras, hemos de tener referencias, herramientas, fuentes de las que beber. Por eso me he mirado en los grandes clásicos contemporáneos pero también anteriores y creo que el gran clásico de nuestro teatro es Calderón. Desde mis primeros textos procuré fijarme y beber mucho en esas fuentes que son ilimitadas, pero algún poso se me debe de haber impregnado de todo ello.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Entrevista personal con el autor mantenida el 20 de marzo de 2014.

El éxito de Caballero parece, a priori, difícilmente compatible con la densidad metaliteraria y, más específicamente, metateatral de sus obras, en las que trama, personajes y temas se construyen desde una intertextualidad que, dentro de su apariencia heterogénea, se centra –sobre todo- en dos grandes momentos y períodos: la literatura de los Siglos de Oro (con especial atención a la figura de Calderón, esencial en la dramaturgia de Caballero) y la literatura de la primera mitad del siglo XX (donde destaca la influencia del mundo brechtiano y beckettiano). Esta carga culturalista de su obra sumada a la vocación crítica y comprometida –por tanto, incómoda- de su teatro podría haber sido motivo más que suficiente para que existiese una notable distancia entre el autor y espectadores. Más aún, si tenemos en cuenta que su producción comienza a consolidarse en los años 90, una década marcada por el triunfo del teatro comercial –básicamente, traducciones de comedias vodevilesas francesas e inglesas-, la resaca del teatro experimental de los años ochenta del pasado siglo –que se mantiene, aunque mucho más domesticado, en los espacios públicos- y la continuidad de textos más cercanos al gusto del público ya sea desde el humor –como la comedia de Alonso de Santos- o desde el drama generacional –con melodramas como *Los ochenta son nuestros* de Ana Diosdado.

Propuestas como *Auto* (1992), una obra que, en plena eclosión del teatro de la imagen, reivindica el vacío escénico, la interpretación y el teatro de la palabra ya resultaría, por todo ello, un auténtico desafío para las salas del momento. Reto que se ve incrementado si nos fijamos en su título, homenaje a un género del teatro clásico que no goza, en absoluto, del favor del público actual. ¿Un auto sacramental a finales del siglo XX? No resulta difícil imaginar la expresión de un empresario convencional al escuchar semejante propuesta. Casi tan difícil como prever que de dicho intento podría nacer una de las comedias más redondas escritas en el teatro español del último tercio del siglo XX. Una obra que supuso la confirmación de Caballero como autor y, lo que es más importante, que probó que era posible hallar una tercera vía donde público, crítica y creadores tuviesen un punto de encuentro. Una vía que permite leer el teatro de Caballero desde tres niveles distintos y, a la vez, profundamente relacionados entre sí:

- el nivel de la historia (accesible y, a menudo, cómico),
- el nivel de las ideas (críticas y comprometidas),
- el nivel de las referencias (explícito o implícito, esencia de la estructura y la composición de la obra).

Es este tercer nivel, el de las referencias, el que ha sido objeto de nuestro estudio, pues es ahí donde el teatro de Caballero se revela radicalmente original frente al de sus coetáneos. Su novedad radica a veces en las fuentes –la omnipresencia de Calderón en su obra, antes mencionada, es difícil de rastrear con esa misma intensidad en los demás autores de su generación- y casi siempre en el modo en que dicha fuente se emplea y reconstruye. En este sentido, llama la atención la capacidad que demuestra el autor para tomar –una y otra vez- un mismo modelo sin repetir jamás el planteamiento, tal y como sucede con títulos como *Esperando a Godot* o *La vida es sueño*, que se hallan en la base argumental –y conceptual- de muchos de sus títulos.

En definitiva, este estudio no solo pretende profundizar en el análisis de las obras de Caballero desde el prisma de la deconstrucción, sino que, además de comentar los rasgos que de otros autores reelabora y reinterpreta en cada una de ellas, pretendemos también reflexionar sobre las posibilidades que, en el género teatral, ofrece esta técnica, ciñéndonos a los logros conseguidos por Caballero y tomándolos como ejemplo de una visión que combina posmodernidad y compromiso, tradición y vanguardia, innovación y comercialidad en una visión creadora tan heterogénea como resolutive y acertada.

En cuanto a la metodología empleada, este análisis se ha centrado –sobre todo- en el estudio comparativo de los textos más sobresalientes –estrenados y publicados- de Caballero, así como en sus reseñas, críticas, entrevistas, programas de mano y cuanto material directo ha sido posible recopilar. Entre sus textos se han considerado también aquellas dramaturgias en las que, como autor y director, su versión no se ha limitado a traducir o resumir con ligeras variaciones el modelo original, sino que ha supuesto – como en el caso de *Montenegro*- una verdadera creación a partir de la fuente propuesta. También se incluyen, a modo de ejemplos gráficos, imágenes de algunas de sus puestas en escena, con el fin de ilustrar la particular visión dramática de Caballero, en la que sus facetas de autor y director están estrechamente vinculadas. Con el afán de que dichas fotografías resulten de utilidad, su contenido se especifica en el repertorio de imágenes que precede a la bibliografía.

Además, con el objetivo de trazar un recorrido lo más amplio y completo posible sobre su dramaturgia y las influencias de que se nutre, hemos contado con la colaboración del propio autor que, en un acto de profunda generosidad, nos ha facilitado algunos de sus textos inéditos. Algunos de ellos, como *Rosaura* o *La última escena* han

sido estrenados; otros, como *María Sarmiento*, se encuentran actualmente a la espera de una próxima y quizá inminente publicación; y un tercer grupo, al que pertenecen piezas como *Leandro (o la búsqueda del equilibrio)* y *Josu y los tiburones* no han sido aún siquiera estrenados. Los títulos que componen esta particular y nutrida lista son –por orden cronológico de composición- los siguientes, para cuyo estudio hemos contado con las copias personales que, con una amabilidad imposible de agradecer, nos han proporcionado el propio Ernesto Caballero y su agencia QdeQuintanilla:

- *Rosaura. La vida es sueño, mileidi* (1983)
- *Femiscolta* (1987)
- *La permanencia* (1987)
- *Sol y sombra* (1988)
- *La última escena* (1993)
- *María Sarmiento* (1997)
- *Las mujeres de los futbolistas* (2002)
- *El amor de Eloy* (2003)
- *Josu y los tiburones* (2005)
- *Leandro (o la búsqueda del equilibrio)* (2006)
- *Maniquís* (2008)
- *Oratorio para Edith Stein* (2011)

Por supuesto, también se han tenido en cuenta los estudios específicos sobre su teatro y su generación, pero en el desarrollo de la investigación y en su posterior composición escrita, se ha preferido abordar el estudio desde una óptica mucho más personal, intentando –de este modo- presentar conclusiones propias –y no un inventario de afirmaciones de otros expertos en la materia- y, sobre todo, justificables a partir de los textos, motivo por el que se incluyen numerosas citas concretas de las obras de Caballero. Un estudio de y desde las obras, donde se recogen las palabras del autor sobre su propia dramaturgia que, hasta la fecha, no ha gozado de un estudio monográfico en profundidad digno de la relevancia de sus textos. Sí son más que reseñables, sin embargo, cuatro grandes excepciones que se han tenido en cuenta en esta investigación: los trabajos de Mariano de Paco (cuya *Bio-bibliografía* de Ernesto Caballero es una de las primeras recopilaciones serias de su obra teatral) y de Fernando Domènech (que en su *Poética de lo real*, prólogo a la obra *En la Roca*, traza un retrato certero y nutrido de los rasgos característicos de Caballero), así como las entrevistas

mantenidas por Caballero por Fermín Cabal y John P. Gabriele, en las que el autor da cuenta de algunos de los momentos destacables de su trayectoria.

Además, como cierre de este trabajo, se incluye una entrevista personal con Ernesto Caballero, mantenida el 20 de marzo de 2013 en el Teatro María Guerrero (Madrid) con el objetivo de compartir con él las conclusiones alcanzadas en este estudio y corroborar, de este modo, dichas ideas a partir de la visión personal que, de su obra, tiene el autor. La radical importancia de las fuentes en su teatro se revela esencial a lo largo del diálogo y Caballero deja patente en sus respuestas tanto su apego a la tradición teatral como su visión personal y original del hecho dramático. Una mirada que lo convierte en uno de los autores –y directores- de referencia del teatro español contemporáneo.

En definitiva, este es un estudio de la obra de Caballero que no pretende ser exhaustivamente descriptivo en cuanto a los títulos que se abordan –si bien sí se ha intentado hacer un recorrido lo más amplio posible por toda su trayectoria-, sino que su objeto es profundizar en los rasgos y ejes esenciales de la estética y la ética de su autor, proponiendo su obra dramática como ejemplo del último teatro español y, en términos aún más generales, como modelo de deconstrucción comprometida o de posmodernidad concienciada, abriendo así un camino alejado del mero juego de fusión, relativismo y *collage* cultural por el que, quizá, haya de transitar el nuevo teatro español del siglo XXI.

## 2. Ernesto Caballero y la generación teatral de los 90. Semblanza teatral y contexto histórico-literario.

### 2.1. Semblanza biográfica

Nacido en Madrid en 1958 Ernesto Caballero es uno de los autores y directores teatrales más renombrados de su generación. Tras cursar estudios de Letras en la Universidad Complutense de Madrid, en 1983 se graduó en Interpretación en la Real Escuela de Arte Dramático, donde se inició en la dirección bajo la tutela de José Estruch, a quien el propio autor cita –a menudo- como uno de los responsables de su interés por la puesta en escena:

«Luego me fui interesando cada vez más por la dirección, un poco empujado por Pepe Estruch, que me cogió como ayudante en sus montajes de cuarto curso, y me fue poco a poco abduciendo hacia la dirección.» (CABAL, 2009: 255)

Después de finalizar sus estudios en la RESAD fundó la compañía teatral independiente Producciones Marginales, con la que estrenaría sus primeras obras y que, en palabras de su autor, persigue experimentar y crear a partir de los rudimentos adquiridos en su formación en la Escuela de Arte Dramático. Así explica la génesis de su primer montaje como autor-adaptador, *Rosaura. La vida es sueño, mileidi*:

“Nace de la idea de convertir *La vida es sueño* en un relato de ficción científica, propuesto por gente procedente de la Escuela de Arte Dramático, sin experiencia ni salidas, pero también sin complejos para la creación.” (ARMADA, 1984)

Su proyecto, por tanto, consiste en innovar a partir de la influencia de los grandes clásicos, de modo que se plantean la creación teatral como un trabajo colectivo que, además, ha tender al sincretismo cultural: se parte de la experimentación propia de los setenta y de los ochenta, pero se renuncia al divorcio absoluto con el público, en pro de la persecución de un código compartido que, además, permita releer la tradición teatral y devolver al primer plano a autores olvidados en un momento en que primaba el teatro de la imagen y de la acción efímera (en formatos como el *happening* o la *performance*):

“Conjugar el amor a los clásicos con el amor a la aventura, el reto de aunar distintas voces -Calderón, Shakespeare, Eurípides- con el afán de recuperar la anécdota perdida por la asfixia del teatro contemporáneo (...) es lo que ha

encendido la puesta en escena de Rosaura, el sueño es vida, mileidi.” (ARMADA, 1984)

La creación de este proyecto surge, según Caballero, de “una necesidad”. Esa voluntad que podríamos calificar de pragmática, preside su creación y su labor tanto en la autoría como en la dirección: en su teatro se persigue el fin de la puesta en escena y se concibe el género dramático como una forma de literatura que no tiene sentido sin el actor y, por tanto, que no puede existir sin su puesta en escena. Su capacidad de autogestión ha sido esencial en su formación y en su bagaje, pues en su evolución como dramaturgo se puede observar la huella que cada uno de sus montajes anteriores – vividos a pie de escena- ha ido dejando en su escritura:

“Procedemos de la Escuela de Arte Dramático y no existe una salida profesional para jóvenes titulados de teatro. En la escuela uno está en una urna y después todos esos elementos técnicos que tanto nos preocupan en el aprendizaje, ese rigor ese purismo, no son aplicables. Con todas sus faltas, los tres pilares sobre los que se fundamenta la técnica del actor, cuerpo, voz e interpretación, tienen un desarrollo en la EAD. El actor no es algo consumado, sino un proyecto hacia... Se encuentra con que al salir de allí todo ese proceso se trunca, porque las alternativas que le brindan son pasar a engrosar las filas, de la figuración en el teatro comercial o estatal.” (ARMADA, 1984)

Posteriormente, ya a finales de los años 80 crearía su siguiente compañía, Teatro Rosaura, cuyo nombre constituye un evidente homenaje a Calderón de la Barca, figura – como veremos- esencial en su teatro. En la creación de ambos grupos, Caballero puso en práctica el principio que guiaría su andadura posterior: la importancia del concepto de lo colectivo en la creación dramática. Según sus propias palabras:

«Decidimos perseverar como un modesto club de fútbol sin estrellas ni presupuesto. Decidimos permanecer.» (CAMPAL, 2007: 76)

En idénticos términos se expresaría años después, tras ser nombrado por unanimidad en octubre de 2011 director del Centro Dramático Nacional. Ante el estreno del que sería su primer montaje en la dirección estando ya al frente del CDN, Caballero afirmaba que su idea de teatro público era:

«Un arte colectivo que hacemos todos, donde la idea de compañía es fundamental, a nivel artístico y a nivel técnico. El Barça juega así y tiene los mejores jugadores del mundo.» (VICENTE, 2012: 13)

Esta visión del hecho teatral, en el que se prima la creación colectiva sobre la estructura jerárquica y piramidal, ha estado siempre presente en su quehacer como autor y como director, y pervive en la última compañía por él fundada, Teatro El Cruce, con la que ha seguido colaborando hasta la actualidad. Sus obras se caracterizan por su continua revisión del texto a partir del trabajo directo con los actores, de modo que habitualmente –y tal y como afirma el propio Caballero- no se publican hasta que han sido estrenadas, con el objeto de que la versión definitiva resulte lo más fiel posible a la que ha sido puesta finalmente en escena. La atenta mirada al trabajo de los intérpretes enriquece sus diálogos y llena las situaciones dramáticas de matices que le permiten combinar la abstracción de muchas de sus propuestas textuales con la inmediatez de la realidad de compartir actores y público. También en sus adaptaciones dramáticas – como *Montenegro* (2013)- emplea este mismo sistema de trabajo, de modo que el resultado sea lo más orgánico posible.

En su prolija carrera dentro del ámbito teatral ha desempeñado otros cargos como profesor de interpretación en la RESAD, director asociado del Teatro de la Abadía (Madrid)... Su trayectoria, además, se ha visto recompensada por diversos premios, entre los que destacan el Premio de la Crítica Teatral de Madrid al mejor autor de la temporada por *Auto y Rezagados*, el premio MAX a la mejor adaptación teatral por *El señor Ibrahim y las flores del Corán* (versión de la novela corta de Eric-Manuel Schmitt), el Premio José Luis Alonso, concedido por la Asociación de Directores de Escena, por su montaje de *Eco y Narciso* o el Premio ADE por la puesta en escena de los *Sainetes*, de Ramón de la Cruz.

En el momento en que se escribe este trabajo, Ernesto Caballero afronta la dirección del Centro Dramático Nacional, institución en la que ha apostado por cuatro grandes líneas de trabajo:

- **La reivindicación de la autoría española.** Consciente, por experiencia propia, de las dificultades de los dramaturgos para encontrar espacios en los que presentar su trabajo, ha abierto las puertas del CDN a voces de diferentes generaciones y se ha mostrado abierto a fórmulas novedosas en el seno de la institución, tales como la coproducción con compañías de otras autonomías



que han encontrado en las salas del Teatro Valle-Inclán o el María Guerrero un espacio donde exhibir sus creaciones e investigaciones.

- **La apuesta por un teatro de la memoria.** En la programación del CDN propuesta por el equipo de Caballero destaca la selección de obras que, de un modo u otro, nos permiten entender nuestro presente desde una perspectiva que supone una mirada crítica desde el siglo XIX hasta la actualidad. En esta tendencia histórica –que no historicista- se situarían montajes como *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, versionada por Jorge Eines (2013), *Doña Perfecta* (2012), de Benito Pérez Galdós y adaptada por el propio Caballero, o *La corrupción al alcance de todos*, de José Ricardo Morales (2014).
- **La escritura a pie de escenario.** A través del programa Escritos en escena, Caballero ha intentado extender su propia visión del hecho teatral: la creación colectiva en la que el autor no se convierte en un elemento aislado y solitario, sino que coopera activamente con el equipo que, posteriormente, habrá de poner en escena su obra. Gracias a esta propuesta, abierta a cualquier dramaturgo interesado en presentar un proyecto que permita este modelo de trabajo, ha dado frutos como el estreno de *Haz clic aquí* (2014), de José Padilla, *Serena confusión* (2013), de Verónica Fernández, o *La ceremonia de la confusión* (2013), de María Velasco. Tal y como se afirma en la página web del CDN, se define como:

*Escritos en la escena plantea un modelo de escritura dramática a pie de escenario: el autor desarrolla su texto en el ámbito escénico, trabajando estrechamente con un director y un grupo de intérpretes durante un plazo de tiempo determinado. Textos dramáticos viables y aptos para ser exhibidos, en la línea de los semimontados, susceptibles de prorrogar su vida y desarrollo en otros ámbitos.*
- **La interrelación de géneros.** En su interés por el estudio de la tradición literaria y su revisión desde la modernidad, Caballero ha apostado en el CDN por el análisis de las relaciones entre diferentes formas narrativas, centrándose –sobre todo- en dos grandes ciclos: la novela y el teatro, por un lado; el cine y el teatro, por otro. Resultado de la primera indagación es la puesta en escena de montajes como *Atlas de geografía humana* (2012), dirigido por Juanfra Rodríguez a partir de la novela de Almudena Grandes.

Fruto de la segunda vertiente son montajes como *Amantes* (2014), dramaturgia y dirección de Álvaro del Amo a partir de la película de Vicente Aranda o *El viaje a ninguna parte* (2014), en la que la directora Carol López plantea una relectura en clave teatral del ya clásico film de Fernando Fernán Gómez.

A pesar de las precaridades presupuestarias evidentes en el contexto de crisis en que Caballero ha comenzado a desempeñar su labor en el CDN, su gestión no ha dejado de fomentar la creación de nuevos textos y, sobre todo, de alimentar la necesaria investigación tanto en la ruptura de los límites de los géneros literarios –transgresión muy coherente con sus propuestas como autor- como en el trabajo colectivo entre los diferentes artífices de la obra teatral, reivindicando la necesidad de un teatro de la palabra que no olvide, a pesar de su naturaleza literaria, la importancia de los recursos dramáticos no verbales.

En la actualidad, sigue siendo uno de nuestros autores, directores y adaptadores más prolíficos, de modo que su entidad e importancia dentro de los escritores con quienes comparte marco generacional resulta, sin duda, evidente.

## 2.2. ¿La generación de los ochenta?

La clasificación de los autores en posibles grupos generacionales siempre resulta problemática, más aún si la distancia cronológica entre el momento en que se lleva a cabo el estudio y el plazo de tiempo estudiado resulta significativamente breve.

En el caso de Ernesto Caballero, el propio autor da dos respuestas muy distintas – en dos momentos de su vida- a esta misma pregunta y, curiosamente, lo hace en una misma entrevista. Ante la pregunta directa de Fermín Cabal, no duda en negar la existencia de generación alguna: encuentra puntos de semejanza con sus coetáneos, sí, pero la ausencia de hechos o experiencias comunes, lo distancia del concepto generacional.

«F.C. ¿Tú te consideras parte de un grupo generacional?

E.C. En absoluto. Es más, es algo que me irrita cuando yo lo veo en las páginas culturales (...) Hombre, puede haber afinidades poéticas, yo con Ignacio[del Moral], por amistad, en algunas cosas coincido, o con Paloma [Pedrero], con Antonio Álamo, con Juan Mayorga, somos los que estamos escribiendo y ya vendrán dentro de cien años a ver constantes y a lo mejor perciben más de las que yo percibo ahora, pero somos personas diferentes y me imagino que habrá un substrato común.» (CABAL, 2009: 268)

Sin embargo, momentos antes sí encontraba un rasgo común –de tipo histórico y, por tanto, meramente contextual- entre todos ellos:

«En la gente de mi edad está asociada la transición personal a la vida adulta con la transición de la sociedad hacia la democracia. En ese sentido, puede decirse de verdad que somos la generación de la transición» (CABAL, 2009: 257)

El término de “generación de la transición” que emplea Caballero serviría para definir el proceso de formación de los autores de su tiempo pero no nos permite encuadrarlos adecuadamente desde el punto de vista diacrónico, ya que todas sus obras no comenzarían a estrenarse y publicarse hasta los años 80, de modo que sus primeros textos no ven la luz en la primera transición, sino en la eclosión de esa primera década democrática que tantos cambios introdujo –más en los temas que en sus formas- en los diferentes ámbitos de la creación novelística, cinematográfica y teatral.

María-José Ragué-Arias, en *El teatro de fin de milenio en España*, los denomina “generación de los ochenta” y “primera generación de la democracia” (RAGUÉ-ARIAS, 1996: 233), tomando como referencia la década de su descubrimiento. Asimismo, propone como criterio el hecho de que todos ellos habrían alcanzado su mayoría de edad en 1975, de modo que los miembros de esta generación habrían nacido entre 1957 (como el propio Caballero) y 1965:

“Aunque los límites cronológicos estrictos sean forzados, aunque se pueda optar por denominativos más amplios y hablar de la generación de los ochenta o de la primera generación de la democracia, lo cierto es que entre los autores de hoy tenemos que diferenciar a los que ya escribieron y estrenaron durante el franquismo, de quienes iniciaban o consolidaban su andadura en los setenta y, finalmente, de aquellos que empezaron a hacer teatro sin las restricciones de una dictadura de la que solo conservan recuerdos de infancia o adolescencia. Pronto podremos hablar de una nueva generación que nunca conoció el franquismo y que cumple su mayoría de edad en los noventa. En 1996 todavía desconocemos su teatro.

En 1957 y 1958 nacen Eduardo Galán, Jorge Márquez, Alfonso Armada, Ernesto Caballero, Paloma Pedrero, Lluís Anton Baulenas, Xavier Berraondo, Toni Cabré, Joan Cavallé, Ignacio del Moral, Sara Molina y Antón Reixá. Su mayoría de edad coincidirá con la muerte del general Franco.” (RAGUÉ-ARIAS, 1996: 233)

Esta clasificación, ortodoxa desde el punto de vista cronológico, plantea –sin embargo- algunos problemas prácticos. Si bien parece sensato establecer el año 1975 como fecha-hito, algunos autores fuertemente vinculados al grupo de Caballero, como Alfonso Zurro (1953) o Luis Araújo (1956), quedarían fuera, ya que su fecha de nacimiento no respeta los límites propuestos para este supuesto grupo generacional. Y, pese a ello, la obra de Zurro guarda mucha más relación con la de Caballero –con quien ha colaborado en montajes colectivos- que la de Lluís Cunillé (1961) o Sergi Belbel (1963), que sí se ajustarían a los criterios propuestos por Ragué-Arias.

Preguntado recientemente por este mismo tema, Caballero insiste en la dificultad que encuentra, como autor implicado, en encontrar puntos en común que justifiquen su presencia en un grupo generacional. Lejos de ello, afirma sentirse una “rara avis” por su planteamiento y, en especial, por la importancia de los referentes clásicos en su teatro, rasgo que no encuentra en los autores de su misma edad:

“Qué duda cabe que yo tengo unas referencias culturales. Que nací cuando llegaba la televisión a España y eso me diferencia de mis antecesores igual que me diferencia de los autores de ahora la eclosión de las redes sociales, que forma parte de su tiempo y no del mío. En algunas cuestiones más secundarias puede que comparta un grupo generacional, pero creo que soy *rara avis*: por ejemplo, la recuperación de los clásicos es algo muy poco habitual en mi generación y, sin embargo, ahora mismo sí hay muchos autores jóvenes que están mirándose y buscándose en esos clásicos. Tampoco me quiero hacer un *lifting* generacional y decir que conecto con los jóvenes... Lo que sí puedo decir es que tengo buenos amigos de mi generación a los que admiro, pero que me siento llevando a cabo una poética muy diferente a la suya.”<sup>2</sup>

En cualquier caso, más allá de la dificultad que nos impone la falta de una perspectiva suficiente y la imposibilidad de ceñirse a unos límites cronológicos inamovibles, sí parece oportuno considerar –al menos, en parte- que Ernesto Caballero forma parte de un grupo de autores que comparten una serie de características comunes. Si bien resulta pretencioso –y, posiblemente, erróneo- hablar de una verdadera generación, no dejaría de ser pertinente valorar qué rasgos definen el teatro de Caballero y de sus coetáneos, tanto para señalar sus puntos comunes como para poder apreciar y analizar la singularidad de la obra de cada uno de ellos.

En cuanto a los **rasgos** que nos permitirían describir el teatro de este heterogéneo grupo destacaríamos:

• **Cronología y contexto:**

- Todos comienzan a estrenar y publicar en la década de los 80, aunque su consagración ante la crítica no será hasta los años 90.
- Iniciativas públicas como la fundación del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (1984), dirigido por Guillermo Heras, o el Premio Marqués de Bradomín (creado en ese mismo año) sirvieron de impulso a esta generación de autores, permitiendo que se diera a cabo una cierta renovación del panorama teatral español, algo insólito en un sistema en el que el tránsito entre las salas alternativas, comerciales y públicas no deja de ser escaso e irregular.

---

<sup>2</sup> Entrevista personal con el autor.

### ● **Procedencia**

- La mayoría de estos autores proceden del ámbito teatral: son directores, autores, productores..., de modo que su conocimiento de la escritura teatral no parte solo de la dimensión literaria del texto sino, también y muy especialmente, de su dimensión espectacular.
- En cuanto a su origen geográfico, el teatro sigue estando fuertemente centralizado en dos ciudades (Madrid y Barcelona), pero se observa una mayor fragmentación y la proliferación de nuevas salas, centros culturales y salones de actos permite una cierta efervescencia creativa durante la década de los ochenta.

### ● **Estética**

- Todos ellos toman el realismo como punto de partida, aunque se rechace, en cierto modo, la herencia realista de la generación anterior y se buscan formas que estilicen y reconduzcan ese lenguaje hacia nuevas vías expresivas.
- Se devuelve a la palabra y al texto un lugar primordial dentro del concepto dramaturgico. No se olvidan las aportaciones del teatro más experimental de los años 70, pero se busca un camino que permita comunicarse con un público más joven y amplio, encontrando un camino que permita conciliar la innovación, la creatividad y la comunicación con los espectadores.

### ● **Temática**

- Se abordan conflictos próximos al espectador, pero se renuncia a los límites de lo familiar y personal, de modo que se abordan temas más complejos y, a menudo, de carácter social, como la violencia, el paro o la injerencia de las estructuras de poder – político, económico, militar...- en la vida cotidiana.
- El teatro se vuelve hacia la realidad de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI: se rechaza la estética costumbrista y, sin embargo, el retrato de la realidad vuelve al primer término de la escena. Esta paradoja, asumida por autores como Caballero en *Squash* (que él mismo califica de “sainete al revés”) da lugar a una estética que, por su mezcla de elementos culturales –y, a menudo, metaficcioales- y típicamente costumbristas – aunque sean sin un afán pintoresco o meramente cómico- podríamos calificar de *postcostumbrismo*.

## ● Representación

- Las salas alternativas desempeñan un papel esencial en el descubrimiento de estas nuevas voces. El espacio escénico y las limitaciones de producción condicionan la escritura de sus primeros textos, cuya economía expresiva –mínimo número de personajes, espacio único- es el resultado de su afán por estrenar y poner en pie sus textos: aunque todos ellos reivindican la naturaleza literaria del texto teatral, no escriben para ser leídos, sino para ser representados.

- El doble oficio de muchos de estos autores, permite que estrenen textos de otros miembros de su generación. Este es el caso, por ejemplo, de Caballero, que dirige piezas de Paloma Pedrero, José Ramón Fernández o Ignacio del Moral, entre otros muchos.

## ● Influencias

- La influencia de la generación inmediatamente anterior es mucho más superficial que la que reciben de autores como Buero Vallejo, en quienes aprecian una dimensión ética y comprometida que la mayoría de ellos trasladará a su quehacer dramático. En palabras de Caballero:

«La generación de Buero ha sido como nuestros abuelos y nos llevamos mejor con los abuelos que con los padres. Nuestros padres serían de una generación más *underground* con la que nos entendemos peor» (CANDYCE, 1996: 21)

- En cuanto al teatro contemporáneo universal, sus influencias son muy diversas y entre ellas figuran nombres como Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès, David Mamet o Bertolt Brecht, entre otros muchos. Sin embargo, un rasgo peculiar de este grupo sería la importancia que ha tenido en su obra la influencia cinematográfica, al mismo nivel en cuanto a su peso y herencia, que el teatro de los autores antes mencionados. Autores como Bergman, Allen, Polanski... han dejado huella en su concepción dramática, hasta el punto de que algunas de sus obras se hallan en un punto intermedio entre el texto puramente teatral y el guión de cine.

## ● Autopercepción

- La mayoría de los autores de esta generación combinan su labor creativa con tareas docentes (tanto en la RESAD como en otro tipo de talleres de creación teatral) y críticas, de modo que han reflexionado a menudo sobre su propia naturaleza generacional. A pesar de que no han llegado a acuerdo alguno al respecto, sí que son

conscientes –como afirma el propio Caballero- de su posición de puente entre dos formas diferentes de concebir el teatro: la que propone la escritura dramática como un ejercicio literario –y, por tanto, textula- y la que incorpora la imagen y la realidad 2.0 al escenario:

«A veces me da la impresión de que me encuentro en un punto de inflexión entre dos generaciones, una que escribe desde una perspectiva básicamente literaria, y otra que habla más de sintaxis de la imagen» (CABAL, 2009: 256)

Desde un enfoque similar, Luis Araújo prefiere evitar los términos de “generación de los ochenta” o “generación de la democracia” y, en vez de aportar una nueva etiqueta, habla –no sin cierta ironía y sentido autocrítico- de “boom” o “eclosión” de nuevos autores:

«La eclosión dramaturgica producida pocos años después de la desaparición del régimen franquista permitiría hablar de un boom (con todas las ventajas e inconvenientes), al menos en cuanto al considerable número de jóvenes profesionales (actores, directores, narradores, periodistas y otros) que se lanza en los años ochenta a la escritura dramática, convencidos de la necesidad de textos que se acerquen a la sensibilidad de un nuevo público, de una nueva sociedad.» (ARAÚJO, 1999: 35)

Sin embargo, Araújo considera imposible trazar unas líneas comunes debido a su heterogeneidad y a la evolución, igualmente diversa, de cada uno de sus miembros:

«La adscripción de unos y otros a determinadas corrientes será por fuerza puramente metodológica, teniendo en cuenta que en el período que nos ocupa estos autores inician su andadura y que su evolución ha ido bebiendo de fuentes muy diversas, trazando recorridos eclécticos y, en no pocos casos, giros de 180 grados en la estética de sus textos.» (ARAÚJO, 1999: 35)

Entre esos (escasos) rasgos comunes, el dramaturgo señala básicamente dos características<sup>3</sup> que son evidentes en la obra de Ernesto Caballero:

- “la realidad como deseo”, es decir, la búsqueda de nuevos caminos expresivos que permitan retratar esa realidad, así como la psicología de los personajes, sin caer en obvias fórmulas narrativas ni en la imitación de un costumbrismo vacío y folclórico;

---

<sup>3</sup> ARAÚJO, 1999: 36.



- la herencia de Beckett, Ionesco y Artaud en la deconstrucción de esa misma realidad y en la presentación, desde una óptica rupturista, del hecho teatral, sumando a esta influencia la de autores españoles como Valle-Inclán, Nieva o Arrabal.

● **Miembros**

- Aunque no es sencillo determinar una nómina de autores, sí que podemos englobar dentro de este grupo generacional los siguientes nombres: Ernesto Caballero (1957), Paloma Pedrero (1957), Alfonso Armada (1957), Ignacio del Moral (1957), Antón Reixa (1957), María Manuela Reina (1957), Eduardo Galán (1957), Marisa Ares (1958), Josep Pere Peyró (1958), Xabi Puerta (1959), Lluisa Cunillé (1961), José Ramón Fernández (1962), Sergi Belbel (1963), Antonio Álamo (1964), Rodrigo García (1964), Raúl Hernández Garrido (1964), Alfonso Plou (1964), Juan Mayorga (1965), Ignacio García May (1965).

## **2.3. Ernesto Caballero, autor**

La obra de Caballero se compone, hasta la fecha, de un abundante número de títulos que, a pesar de presentar unos rasgos comunes, resulta especialmente heterogénea de acuerdo con el punto de vista que se adopte en su estudio. Por este motivo, antes de analizar las características esenciales de su trabajo como dramaturgo, resulta necesario abordar el problema de su categorización.

### **2.3.1. Un (triple) intento de clasificación**

Son tres los diferentes criterios que hemos escogido para agrupar, de modo sistemático, la producción literaria de Caballero:

- Según el origen de los materiales dramáticos empleados.
- Según el método de escritura usado en su composición.
- Según la naturaleza de la pieza y el medio para el que ha sido concebida.

#### **A) Primer intento de clasificación**

De acuerdo con el origen de los materiales empleados, podemos distinguir en el teatro de Ernesto Caballero seis grupos de textos:

- Grupo 1:

- Obras de creación propia escritas con afán de ser representadas, como *Auto* (1992) o *Squash* (1986).
- La mayoría de sus títulos pertenece a este grupo de textos, en los que suele desempeñar un importante papel su trabajo con los actores a lo largo de los ensayos.

- Grupo 2:

- Obras de creación propia escritas como ejercicio literario, como *El descenso de Lenin* (2001).
- Escritas desde una complejidad –verbal y escénica- consciente, Caballero no se plantea su dirección, sino tan solo su composición textual y son, por este mismo motivo, las más escasas dentro de su producción, que suele estar concebida como un ejercicio colectivo con las compañías con quienes trabaja y para las que, desde dentro de su quehacer cotidiano, decide escribir.

- Grupo 3:

- Obras de creación propia por encargo, como *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!* (1998).

- En este grupo prima la idea que le sirve de punto de partida y se cuida, desde el propio texto, la secuencia argumental y narrativa, de modo que se ajuste a la petición –normalmente, una efeméride o situación que requiere de un texto muy concreto- que le haya sido formulada por un teatro o institución.

- Grupo 4:

- Obras que adaptan materiales no dramáticos, como *Querido Ramón* (1994), *Brecht cumple cien años* (1998) o *En tierra de nadie* (2004).

- Se trata de montajes en los que Caballero articula textos de otros géneros literarios –esencialmente, género lírico y cinematográfico- para componer una dramaturgia propia y que, a la vez, respete el estilo y espíritu del personaje homenajeado.

- Grupo 5:

- Obras que adaptan textos teatrales clásicos desde un punto de vista innovador, como *Pepe el Romano. La sombra blanca de Bernarda Alba* (2003) o *Rosaura. El sueño es vida, mileidi* (1983) su personal y juvenil visión de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca.

- Se plantea la tradición teatral desde una óptica que pretende ser transgresora en las formas y, al mismo tiempo, respetuosa en el fondo.

- Grupo 6:

- Obras que versionan textos teatrales previos desde un enfoque más filológico, como *Doña Perfecta* (2012) o *Montenegro (Comedias bárbaras)* (2013).

- En ambos casos el autor interviene para limar, actualizar e incluso corregir (como sucede en el desenlace de *Doña Perfecta*, donde Caballero prefiere el final de la novela galdosiana al de su versión teatral), pero el resultado se ajusta, en todo lo posible, a las líneas maestras –estilo expresivo, forma y secuencia argumental- de la obra que sirve de punto de partida.

## **B) Segundo intento de clasificación**

Junto con sus fuentes y material dramático precedente, debemos atender también al propio proceso de escritura, tomando como referencia –en este caso- la agrupación que el propio Caballero hace de sus textos dramáticos y en la que toma como punto de partida el método seguido en su composición.

De acuerdo con este nuevo –y segundo- criterio, sus obras se clasificarían en 5 grandes grupos que responde, a su vez, a 5 procesos diferentes:

«- *Rosaura* (1983): Indagación actoral sobre diversos materiales no necesariamente textuales dramáticos.

- *Squash* (1986): Dramaturgia del actor sobre una situación dramática previa, a partir de las improvisaciones.

- *Auto* (1992), *Rezagados* (1992), *Solo para Paquita* (1997): El texto, trama y personajes definidos por una estructura textual previa, susceptible de modificaciones a lo largo del período de ensayos.

- *Pepe el Romano* (2003), *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!* (1998): Elaboraciones dramáticas realizadas por encargo en las que existe una escaleta argumental previa que se van completando fundamentalmente en la mesa del escritor. (...)

- *El sastre del rey* (1996), *El descenso de Lenin* (2001): obras que nacen con la voluntad clara de realizar un ejercicio de literatura dramática, en principio sin una acusada perspectiva de puesta en escena, y que son precisamente aquellas obras en las que desde un primer momento descarto para ser dirigidas por mí. »  
(CABALLERO, 2004b: 365)

## **C) Tercer intento de clasificación**

Por último, cabe la opción de optar por un tercer criterio, en el que se tenga en cuenta la naturaleza de la pieza resultante de acuerdo con el medio para el que fue concebida y donde sería, finalmente, estrenada. De acuerdo con este tercer y último punto de vista, Ernesto Caballero sería –sin duda- uno de nuestros autores más camaeolónicos, en tanto que ha sabido escribir para medios muy diferentes sin perder por ello su identidad como autor en ninguno de ellos.

Siguiendo este criterio obtendríamos cuatro grandes grupos:

- Grupo 1:

Obras alternativas, entre las que figurarían algunos de sus textos más renombrados y valorados, como *Rezagados* (1992) o *Retén* (1991).

- Grupo 2:

Obras comerciales, el grupo menos significativo en cuanto a su número y también menos apreciado por la crítica, a pesar del valor crítico que encierran propuestas como *Te quiero, muñeca* (2000) o *Un busto al cuerpo* (1999).

- Grupo 3:

Obras representadas en escenarios públicos, en donde se englobarían muchas de sus dramaturgias sobre textos (dramáticos y no dramáticos) de la tradición literaria: *Montenegro (Comedias bárbaras)* (2013), *Doña Perfecta* (2012)...

- Grupo 4:

Obras no estrenadas, aunque este grupo está en continuo cambio y debido a la proyección, cada vez mayor, de su autor, algunos de estos textos (como *El amor de Eloy*, 2003) han sido puestos en escena recientemente<sup>4</sup>. Otros, como *Nostalgia del agua* (1996) o *El descenso de Lenin* (2001) presentan más dificultades para su representación debido a su naturaleza poética (en el primer caso) y político-discursiva (en el segundo).

---

<sup>4</sup> Obra estrenada en 2013 en el Teatro Campos Elíseos de Bilbao, bajo la dirección de César Lucendo y protagonizada por David Muro, Javier Martín, Raúl Gómez y Patricia Pérez.

### 2.3.2. Posible autorretrato de un dramaturgo

A la hora de trazar las líneas básicas de la escritura de Ernesto Caballero parece pertinente tomar como punto de partida sus propias declaraciones al respecto, ya que en muchas de ellas se hallan las claves para entender su quehacer dramaturgico.

En las siguientes afirmaciones se pueden observar sus directrices generales, a las que –dentro de la esperable evolución de cualquier autor- se ha mantenido fiel a lo largo del tiempo:

- **La escritura a pie de escenario:**

«El autor de ahora procede de la práctica teatral. No solo escribimos desde la literatura sino desde el teatro y esto procura un punto de encuentro.»  
(LEONARD, 1996a: 19)

Sin duda, la experiencia teatral de Caballero es determinante en su escritura. En sus textos se percibe su dominio del ritmo y del tiempo dramático, tanto en el diálogo como en un procedimiento mucho más complejo y, a la vez, habitual en sus obras: el silencio. La capacidad de Caballero para expresar una situación única –a menudo, una sola línea argumental que se desarrolla, claustrofómicamente, en un solo espacio- nos obliga a pensar en su experiencia como actor y, sobre todo, como director. El trabajo a pie de escenario le permite enriquecer cada texto desde lo aparentemente minúsculo, deteniendo su mirada en los detalles y creando, a partir de lo pequeño, obras de una validez mucho más general. Así lo explica, en un juego metateatral uno de sus personajes en *Solo para Paquita*:

«los personajes no se pierden... se pierden los actores... sí... ellos se quedan en blanco como náufragos de la escena... siempre repite con su acento de alemán oriental... el actor... comenta... debe saber aferrarse a lo más pequeño... como Paquita se aferra a la... pequeña asita de su tacita... y a su pequeña agenda...»  
(CABALLERO, 2004a: 310)

Desde sus primeras obras, como *El cuerno graznador grita venganza* (1985), reivindica la importancia del trabajo con los actores como parte de su proceso creador como dramaturgo, tal y como observa Alfonso Armada en su prólogo de esta obra:

“La escritura de *El cuerno graznador grita venganza* no quedó ultimada hasta que los miembros de Producciones Marginales no interpretaron, recompusieron,

recrearon e inventaron la obra. Coautores, al cabo, reduciendo al dios autor, que con tanta frecuencia escribe de espaldas a la escena, quedándose en los anaqueles irrepresentables de tanta literatura dramática.” (ARMADA, 1985: 46)

En resumen, la propuesta teatral de Caballero es –como él mismo la define- *escenocéntrica*, en tanto que sus obras nacen con una firme voluntad de representación y, a menudo, su proceso creativo literario avanza y se retroalimenta gracias al proceso de su puesta en escena:

“Efectivamente, mi manera de trabajar tiene que ver con una concepción eminentemente práctica, escenocéntrica, que dirían los teóricos. Como dramaturgo considero prioritario el fenómeno de la representación, sobre todo en lo que tiene de acontecimiento para y con el público. Desde esta perspectiva, como sostiene García Barrientos, “el drama es algo que existe en y por la representación, no antes y para ella”. Dicho de otro modo, es el actor la pieza esencial a la que, entiendo, deben supeditarse todas las disciplinas escénicas.” (MORENO, 2004: 12)

#### ● **La importancia de la estructura**

«Ahí<sup>5</sup> me di cuenta de dos cosas: primero, de que la palabra teatral, la palabra para la escena no era la misma que la palabra escrita, que era para ser leída; y luego, que todo eso había que organizarlo a partir de una cosa que algunos llaman estructura, que no valía con esa osadía que fue un buen impulso» (CABAL, 2009: 255-256)

En la obra de Ernesto Caballero es esencial la disposición de los materiales y recursos dramáticos, de modo que tanto las acciones, como el espacio y los personajes responden a un cuidado mecanismo en el que todo acaba encajando.

La capacidad del autor para mantener el suspense y generar efectos sorprendentes es palpable en muchas de sus piezas, como *Auto* o *En la Roca*, y tanto en sus piezas más alternativas como en las más comerciales se aprecia una voluntad estilística en la composición estructural de la obra.

---

<sup>5</sup> Se refiere a *Rosaura*, su primer montaje.

La fragmentación de un mismo personaje en tres (*El amor de Eloy*), la referencialidad consciente a modelos clásicos (*El sentido del deber*, recreación contemporánea de *El médico de su honra*), la importancia del espacio en la construcción del conflicto dramático (la pista de *Squash*), o la flexibilidad controlada –y, en cierto modo, valleinclanesca- de piezas corales como *El descenso de Lenin* y *¡Santiago (de Cuba) cierra España!* son ejemplos del rol esencial que desempeña el concepto de estructura en la escritura de Caballero.

#### • La voluntad de comunicación

«No tengo ninguna voluntad ni de elitista ni de marginal porque el teatro es una expresión de comunicación, y yo, como hombre de teatro, me realizo con la comunicación» (GALINDO, 1992)

Según Caballero, al escribir, se considera a sí mismo como un «lector implícito» (LEONARD, 1996a: 20), es decir, que no se plantea la existencia del público más allá de su propio criterio personal. Obviamente, esta es una cuestión delicada, pero sí se puede percibir en su creación teatral su intento de llegar a un público amplio, sin por ello renunciar a los abundantes referentes culturales y metateatrales que encierran sus obras. En este sentido, cabría afirmar que todas sus obras gozan, al menos, de un doble nivel de lectura. Incluso en los textos aparentemente más sencillos y comerciales, como *Te quiero, muñeca*, podemos optar por la interpretación unidimensional –centrada en la peripecia y la anécdota- o por una recepción en la que tengamos en cuenta el ejercicio de construcción que, a partir de los textos de Ovidio, Ibsen y Bernard Shaw, lleva a cabo el dramaturgo madrileño.

Si atendemos, por otro lado a la trayectoria de Caballero, comprobaremos que su voluntad comunicativa se ha visto premiada con una buena respuesta de público y crítica, conscientes ambos de sus esfuerzos para conciliar ambos extremos, a veces tan opuestos entre sí.

#### • La presencia de la tradición y los clásicos

«En España parece que cuesta trabajo, por razones ideológicas, asumir a nuestros clásicos: Lope, Calderón, etc., porque se han vinculado a la Contrarreforma, al



honor, etc. Yo sí los asumo. En este siglo la historia del teatro español es convulsa, es la historia de una frustración.» (LEONARD, 1996a: 20)

La tradición literaria forma parte esencial de la escritura dramática de Ernesto Caballero. Ya desde sus primeros textos como director y adaptador (*Rosaura. El sueño es vida, mileidi*) y como autor (*El cuervo graznador grita venganza*), se aprecian las constantes interreferencias de los clásicos (en los ejemplos mencionados, de *La vida es sueño* y *Hamlet*, respectivamente).

Casi todas sus obras se pueden leer dentro de una clave mucho más general, si bien nunca desde la imitación y sí desde la recreación. En su quehacer dramático ha revitalizado subgéneros tan denostados como el sainete (en *Squash*) o tan olvidados y en desuso como el auto sacramental (en *Auto* o *La última cena*). Asimismo, ha reivindicado la universalidad y actualidad de autores como Calderón en piezas como *Sentido del deber* y ha buscado en el universo valleinclanesco claves expresivas para componer sus propios puzzles de la Historia del siglo XX (*El descenso de Lenin*, *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!*)

En otras ocasiones, la tradición no solo es referencia implícita, sino punto de partida para un ejercicio de consciente –y confesa- deconstrucción, tal y como sucede en los títulos *En una encantada torre*, donde –de mano de la coautora Asun Bernárdez- vuelve al mundo de Rosaura y Segismundo o en *Pepe el Romano. La sombra blanca de Bernarda Alba*, construida a partir de la recreación de cuanto no vemos en la tragedia lorquiana. Tal y como afirma el propio autor, su acercamiento a los clásicos se basa en la reinterpretación –siempre libre- del material preexistente:

“Tenemos que plantearnos un ejercicio de traducción no literal; tenemos que aceptar el juego”<sup>6</sup>

Su admiración por los clásicos y su profundo conocimiento de nuestra historia teatral se pone de relieve también en su vertiente de adaptador, ya sea en la actualización de piezas como *Doña Perfecta*, de Galdós, en la elaboración de obras de síntesis como *Montenegro* (que escoge una de las líneas argumentales centrales de la *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán) o, por último, en la creación de dramaturgias originales a partir de materiales no necesariamente dramáticos (como *Querido Ramón*, sobre textos

---

<sup>6</sup> Entrevista con Ernesto Caballero, en *Montenegro. Cuadernos pedagógicos*. Madrid, Centro Dramático Nacional, 2013: 19.

de Ramón Gómez de la Serna o *Brecht cumple cien años*, espectáculo compuesto a partir de poemas y canciones de Brecht).

En cuanto a la tradición extranjera, se puede rastrear el peso de autores como Koltès, Brecht y Beckett en su escritura:

#### **A- Bernard Marie Koltès (1948-1989)**

- **Rasgos:**

De Bernard Marie Koltès toma la importancia de la acción para describir la psicología de los personajes: elude la obviedad verbal y busca palabras que, expresando otra realidad, nos conduzcan al auténtico yo del personaje. Además, tal y como se observa en los textos de Koltès, Caballero no elude la construcción poética sino que, al contrario, propone la invención de un lenguaje marcadamente lírico cuyo ritmo e imágenes nacen de la cotidianidad.

- **Obras significativas**

Sin duda, el texto más influyente de Koltès en el teatro español de los noventa y, particularmente, también en la obra del propio Caballero es su obra *Roberto Zucco* (1988). En esta pieza, en la que se narra en una sucesión de escenas breves y de corte casi cinematográfico la vida de un asesino real, se ahonda en temas como la marginalidad o el desarraigo a partir de la fusión de la crónica de sucesos, el humor grotesco, la poesía urbana y los referentes literarios y bíblicos, tales como el pasaje de Sansón y Dalila al que se refiere el autor en los títulos que da a algunas de las escenas de su texto. Los monólogos de los personajes, que aúnan la crudeza de su discurso con el lirismo de su contenido y la musicalidad de su ritmo, recuerdan los soliloquios de algunos de los personajes marginales de Caballero, que comparten con el mundo de Roberto Zucco esa misma esfera de personajes perdedores y, pese a todo, no vencidos. En estos dos pasajes de *Roberto Zucco* y *Auto*, por ejemplo, se observa cómo ambos personajes femeninos se expresan en un tono que aúna el feísmo y la violencia del contenido de sus palabras con el esteticismo de su expresión, de manera que la sordidez –tanto en se transforma en poesía. Además, desde el punto de vista de los temas, las dos mujeres se

rebelan contra un mundo en el que la masculinidad se presenta como un elemento que las limita y oprime, expresando dichos sentimientos en términos de barbarie *versus* civilización:

<p><b>Roberto Zucco</b></p>	<p>LA HERMANA. El macho es sucio, los hombres no se lavan, se dejan la suciedad y los fluidos repugnantes de sus secreciones se les acumulan, y se los dejan, como si fuera un bienpreciado. Los hombres no se huelen entre ellos porque todos tienen el mismo olor. Es por eso que siempre se juntan y que frecuentan a las putas, porque las putas soportan ese olor por la plata. (KOLTÉS, 2012: 267).</p>
<p><b>Auto</b></p>	<p>ESPOSA. Estoy en la fuente, estoy algo rabiosa y algo apenada fregando, fregando, restregando, restregando, sola, ni siquiera el lavaplatos automático, en esa horrible fuente de agua helada, fregando como una mujer salvaje, así me siento: engañada y subdesarrollada, una mujer de la edad de piedra. De pronto surge de entre las breñas él, el conductor del camión. También su aspecto es bastante salvaje, parece un animal gruñendo, está furioso, pregunta por ella, está tan alterado, tan capaz de cualquier cosa, que instintivamente miento: niego haber visto a ninguna muchacha con aspecto de... bueno, niego haber visto a nadie. (CABALLERO, 1992: 30)</p>

## B- Bertolt Brecht (1898-1956)

- **Rasgos**

De Brecht hereda la visión comprometida del teatro, tanto en su dimensión social y política como en su vertiente más didáctica y cultural. Sin embargo, no adopta una postura claramente a favor del distanciamiento propio del teatro épico brechtiano, pues incluso cuando rompe la cuarta pared, como sucede tras el disparo final de *Squash*, el autor no renuncia a la empatía con sus personajes, tanto desde el polo de la creación como desde el público.

Asimismo, tal y como afirma el propio Caballero, en su obra recurre a uno de los presupuestos teóricos más característicos del teatro brechtiano:

el *gestus social*, propuesta consistente en representar un grupo o colectivo a partir de sus rasgos más esenciales, de modo que el personaje no es en realidad un individuo psicológicamente diferenciado, sino el resultado de combinar sus circunstancias particulares con las notas propias de su clase social. De este modo, Caballero nos ofrece un retrato crítico de la España de su tiempo al igual que sucede con la visión de Alemania que dibuja Brecht.

En este sentido, el autor madrileño encuentra –tal y como él mismo afirma– un claro paralelo entre esta teoría brechtiana del *gestus social* y la visión de los personajes calderoniana: tanto el clásico barroco español como el dramaturgo alemán contemplan al ser humano desde su máscara, es decir, desde el papel que ha de ejercer en la sociedad, intentando –de este modo– comprender sus motivaciones y planteando su realidad desde su lado más vulnerable y universal:

“Para mí eso es lo más contemporáneo de Calderón y es algo que admiro profundamente y que trato de llegar a mi teatro no solo como dramaturgo, sino también como director en mi trabajo con los actores. Por eso enlazo mucho con Brecht, porque es Brecht quien se plantea esto en su teoría del *gestus social*. Esa conexión la he encontrado en la práctica.”<sup>7</sup>

#### • **Obras significativas**

Resulta difícil limitar la influencia de Brecht a un número reducido de títulos, pues es evidente que Caballero –como hombre de teatro– conoce bien su trayectoria. Sin embargo, entre los textos con los que podemos encontrar similitudes en la obra del autor madrileño podríamos mencionar piezas como *Madre Coraje y sus hijos* (1938-1939) o *La ópera de los tres peniques* (1928).

En ambos casos se parte del género de la comedia para, en un proceso de progresivo oscurecimiento de la trama y el tono de la obra acabar realizando un retrato comprometido y crítico de su tiempo. Tanto el tema de la guerra (núcleo de *Madre Coraje*) como la crítica de la burguesía y

---

<sup>7</sup> Entrevista personal con el autor.

de sus valores (parodiada en *La ópera de los tres peniques*) encuentran eco en la obra de Caballero que, como Brecht, también recurre a la inclusión de piezas musicales en algunas de sus obras más políticas, como *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!*, cuyo planteamiento – anclado en el modelo de la revista política- recuerda también a los musicales escritos entre Bertolt Brecht y Kurt Weill como la ya citada *Ópera o Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* (1927-1929).

Por otro lado, piezas como *Oratorio para Edith Stein*, en la que se toma la figura de un personaje histórico para plantear un complejo debate sobre la libertad y las consecuencias de su ejercicio en una sociedad claramente represora recuerdan los planteamientos estéticos y dramáticos de textos como *Vida de Galileo* (1937-1939), en el que –a partir de un punto de partida argumental radicalmente distinto- se tratan, sin embargo, temas muy similares y desde una perspectiva análoga.

### **C- Samuel Beckett (1906-1989)**

#### **• Rasgos**

De Beckett recoge motivos tan concretos como la espera o la incomunicación que encontramos en algunas de sus piezas más universales. Y, al igual que el desconocido Godot a quien Vladimir y Estragon nunca conocerán, los personajes de muchas de las obras de Ernesto también aguardan la llegada de algo o de alguien que les permita explicarse a sí mismos.

Esta es, por ejemplo, la estructura de *Auto*, *Destino desierto*, *Retén*, *Squash* o *El quinteto de Calcuta*, entre otras muchas, donde el concepto de la espera y la importancia del espacio donde esa acción tiene lugar son esenciales para configurar tanto la acción dramática como la psicología de sus protagonistas.

Por otro lado, la reflexión sobre el lenguaje y sus limitaciones, presente de modo explícito o implícito en muchos de sus textos, encuentra un paralelo evidente en la desautomatización del lenguaje cotidiano propia del teatro de Beckett, donde la reiteración y la ausencia –en numerosas ocasiones- de un referente que permita interpretar las interlocuciones de

sus personajes da lugar a situaciones verbalmente imposibles en las que las palabras no son nexos, sino tan solo ruido.

Llevado al extremo es esto, precisamente, lo que sucede en las escenas finales de *Auto*, donde el lenguaje se desintegra paulatinamente de modo que las oraciones se convierten en sintagmas, los sintagmas en palabras, las palabras en un único fonema –de pronunciación sorda debido a sus rasgos fonéticos- y este, en última instancia, en un simbólico y abrumador silencio:

“AUTOST. No encuentro palabras para...

MARIDO. Palabras para...

CUÑADA. Para...

ESPOSA. Palabras...

AUTOST. P...

Silencio” (CABALLERO, 1992: 33)



Fig. 1

Ese silencio, a su vez, sería también la diferencia más notable con el teatro beckettiano, puesto que si en este se pone en tela de juicio el poder del lenguaje a partir del torrente verbal de los personajes, en el caso de Caballero se prefiere la pausa, el silencio y la síntesis, de modo que es en ese vacío donde se halla la verdadera reflexión y el máximo desconcierto

al que nos somete el autor con el objeto de desautomatizar nuestro código lingüístico y hacernos conscientes de la presencia –incómoda y semántica- de las palabras no dichas. La esencialidad del teatro de Caballero se alejaría de la exhuberancia verbal que se aprecia en textos como *Fin de partida* (1957), donde la esencia del conflicto filosófico que allí se plantea se halla en el verbo de los personajes.

• **Obras significativas**

En este caso, *Esperando a Godot* (1952) es el título que mayor influencia parece haber tenido en la obra dramática de Caballero, ya que –como decíamos anteriormente- la estructura de muchos de sus textos se basa en una espera de algo o de alguien que, como sucede con Godot jamás llegará.

Ya desde sus primeras piezas breves, como *La autoestopista* –de corte claramente experimental-, se plantea el conflicto desde la angustia de una necesidad que solo se puede satisfacer mediante la aparición de un estímulo externo. La ausencia del mismo es la que modifica las relaciones y las reacciones de los personajes, configurando la acción dramática y provocando la ralentización del ritmo escénico, de modo que el tiempo, en cuanto a la duración de la espera, se convierte –a menudo- en un protagonista más de la función.

La influencia de *Esperando a Godot* no solo es obvia en *Auto*, donde Godot se ve convertido en el conductor del camión a quien los personajes acusan de su accidente, sino también en obras aparentemente más alejadas de este esquema –como *En la Roca*- y que, sin embargo, comparten con el texto de Beckett esa necesidad de compartir el tiempo que resta hacia un hito determinado –en el caso de *En la Roca*, un atentado que jamás llegará a producirse- con alguien que se convierte, más que en compañero, en reflejo perverso del otro. El desdoblamiento del yo puede producirse, como en *Auto*, en un personaje colectivo o, como en el caso de *En la Roca*, en un tándem donde ambos protagonistas acaban complementándose y formando, desde su contraste, una sola unidad.

Por último, también resulta destacable el recurso a la inmovilidad como presupuesto textual y escénico, instrumento que recuerda a los personajes enterrados y paralizados de *Fin de partida* (1957) y que, en la obra de Caballero, se halla presente en textos como *Maniquís*, donde la lucha contra esa inmovilidad es, precisamente, clave en el desarrollo de la trama, que aborda el proceso de identidad –tema filosófico- a partir de un argumento que aún lo cómico y lo fantástico: un grupo de maniquís que, de repente, cobran vida.

● **La continua búsqueda: el delirio frente a la economía expresiva y la “nada elocuente”**

«Mi teatro está en evolución (...), en mis primeras obras ha sido muy ortodoxo, muy aristotélico: situación, progreso dramático y conflicto; como un esquema que quiere armar bien las obras, con miedo a verbalizar, a que se diga: esto es literatura, no teatro. En mi evolución llega un momento en que me gusta que mis personajes relaten, que deliren, y estoy más fiado en la palabra teatral que se hace más abierta. No tengo miedo ahora al exceso de verbalización.» (LEONARD, 1996a: 19)

En efecto, tal y como afirma el propio Caballero, en su teatro se aprecia un proceso de constante indagación. Resulta curioso, sin embargo, que frente a la progresiva estilización y desnudez que se aprecia en la evolución de ciertos autores, en su caso se trata de una transformación inversa: desde la sencillez y máxima economía de sus primeras piezas (dos a cuatro personajes, espacio único, duración entre sesenta y setenta minutos) hasta la complejidad e incluso el barroquismo de sus últimas propuestas (repartos corales, espacios múltiples y duración que llega, en el caso de *Montenegro*, a las tres horas). Sin embargo, y a pesar de ese salto hacia nuevas formas expresivas, en ningún momento ha abandonado sus obras de pequeño reparto, tal y como demuestran propuestas tan sugerentes como *En la Roca*.

Respecto a su lenguaje, el uso del monólogo es una de las técnicas que forma parte de ese creciente *delirio* al que alude Caballero y que, sin duda, constituye una de las cimas de la que se considera su mejor obra: *Auto*. Pese a todo, no se observa un auténtico enloquecimiento desde el punto de vista textual, pues da la sensación de que todo su teatro –incluso el menos representable o experimental- respeta, en esencia, los



principios aristotélicos, aunque el autor se divierta subvirtiéndolos o enfrentándolos a otras realidades y parámetros.

Tal y como afirma Caballero, su teatro camina hacia la esencialidad y busca lo que él denomina como “nada elocuente”: su pretensión es que el silencio exprese y se vuelva semánticamente relevante, de modo que las pausas del texto capten los momentos de perplejidad y asombro de nuestra realidad. La depuración verbal de su teatro, por tanto, tendría una doble motivación:

- Desde el punto de vista de la trama y del argumento, con la economía expresiva se busca una mayor veracidad en las acciones y, sobre todo, en las reacciones de los personajes. Los protagonistas de Caballero necesitan el mismo tiempo que cualquier de nosotros para asimilar la información que reciben de los demás. De este modo, el *tempo* de la función, entendido de un modo muy próximo al de una partitura musical, se convierte en un elemento fundamental de la semiótica del texto.



Fig. 2

- Desde el punto de vista de la estética, el silencio es la herramienta con la que Caballero quiere dar forma a sus palabras. El suyo es un teatro de la palabra, sí, pero no de la verbalidad: se rehúye el exceso y se evita lo obvio, de modo que cada intervención de los personajes aspira a modificar cuanto sucede a su alrededor. El lenguaje no se plantea como un modo de comunicar hechos sino que en su teatro, donde la acción es prácticamente inexistente, el lenguaje *es* el hecho. El silencio y la pausa, por tanto, completan el dibujo que se traza en escena y se convierten en el elemento que da forma a la obra.

Al hablar de la importancia de esos silencios y de esa esencialidad en su estilo literario, Caballero habla de la búsqueda de la “nada elocuente” y propone un ejemplo plástico que resume de modo contundente sus presupuestos estéticos:

“Me gusta que resuene el silencio, me gusta que se adense la situación dramática: me gusta la nada elocuente, la nada significativa. En este sentido podríamos poner el ejemplo de las esculturas de Henry Moore, donde lo más elocuente son los vacíos que crea: la nada crea la forma. En este caso, la forma sería el diálogo.

Busco mucho esa nada elocuente en los diálogos. El teatro es el lugar donde suceden cosas, de modo que cada frase provoca un cambio y genera desconcierto. Busco más el desconcierto que suscita cada intervención que el mensaje en sí: ¿por qué ha dicho aquel eso? ¿Dónde quiere llegar? Esos lugares de incertidumbre son propios del teatro y es algo que ha de perseguir el dramaturgo con su texto, algo que consiguen grandes clásicos como Calderón o Shakespeare.”<sup>8</sup>

### ● El diálogo, motor de la acción y de los personajes

«Es el propio lenguaje el que conforma esas sinuosas realidades a las que llamamos personajes» (CABALLERO, 2004a: 364)

Los personajes de Caballero, marcados en su expresión por esa búsqueda de la “nada elocuente” de la que antes hablábamos, huyen del autorretrato y de la expresión obvia de sus emociones. Resulta extraño oírles adjetivar su estado de ánimo pero, a cambio, nos ofrecen un sinfín de claves para entender cuanto siente y piensan. El miedo, la

---

<sup>8</sup> Entrevista personal con el autor.

soledad, la inquietud o la decepción se expresan de modo que el diálogo no detenga la acción, sino que la construye. Así, por ejemplo, es como expresa su desilusión Lili en una de las escenas de *El quinteto de Calcuta*:

LILI. No sé, pensé que esto sería diferente, pero es que para esto podía haberme quedado en casa. (CABALLERO, 1996a: 73)

La afirmación de Lily no solo nos transmite su estado de ánimo sino que, además, provoca el siguiente conflicto con respecto a los demás personajes: la adhesión o rechazo de su planteamiento les conducirá o bien a asumir su situación o bien a intentar cambiarla.

En definitiva, como afirma Guillermo Heras en la introducción al volumen en el que fue publicado *El cuervo graznador grita venganza*, el teatro de Caballero muestra una de las tensiones propias de los autores de su tiempo: “el deseo de encontrar nuevas vías de integración del texto dramático dentro del espectáculo teatral” (HERAS, 1985: 7), afán que se relaciona con su interés por hallar fórmulas de comunicación con el público, devolviendo al texto su posición en el espectáculo teatral pero sin renunciar, por ello, a los hallazgos e innovaciones del teatro de vanguardia.

#### ● Ausencia de acotaciones

«Tiendo en mi escritura hacia una ausencia casi total de indicaciones escénicas de carácter meramente descriptivo y ornamental (...). La literatura y el drama no debieran de dar cabida a espurias anotaciones de tramoya.» (CABALLERO, 1992: 22)

Al igual que sus personajes, Caballero evita todo lo que le resulta accesorio desde el punto de vista teatral. De este modo, la dimensión espectacular de sus textos queda siempre abierta y se sostiene en dos únicos pilares: las indicaciones que se desprenden del propio diálogo (lo que Caballero llama la “lectura en relieve” de todo texto teatral) y la labor del director, encargado –al frente de su equipo de actores- de dar ese relieve a la propuesta textual.

En parte, podríamos inducir que esa ausencia de acotaciones se debe al hecho de que, sobre todo en una primera etapa, será él mismo quien dirija todas sus obras. Sin embargo, el hecho de que haya mantenido esta tendencia también en los textos dirigidos por otros y en sus versiones de obras ajenas demuestra que no se trata solo de una

cuestión práctica, sino de un rasgo de estilo que responde a un planteamiento muy concreto sobre la escritura teatral, en la que todo debe nacer *de* y *en* el diálogo.

Así pues, serían excepcionales textos como *El descenso de Lenin*, donde las acotaciones juegan un papel determinante tanto en la aclaración de los diversos espacios que atraviesan los personajes –que trazan un imposible recorrido por la Europa del siglo XX- como en la creación poética, pues se percibe un claro aliento valleinclanesco en todas ellas:

*Recinto immaculado a prueba de balas,  
y de los vientos que soplan  
en el Nuevo Orden Mundial.  
Dos patéticas almas con sus dogmas acuesta.  
Reductos ornamentales en los que ya nadie cree.  
Nostalgia de absoluto  
así en la Tierra como en el Cielo.  
Amén. (CABALLERO, 2006a: 67)*

En este sentido, estas acotaciones seguirían siendo coherentes con el planteamiento de Caballero, pues no funcionan como meros condicionantes de la puesta en escena, sino como un elemento dialógico más que enriquece el discurso literario de la obra.

### 2.3.3. Obras de Ernesto Caballero

Ordenadas cronológicamente, desde las más antiguas hasta las más recientes, estas serían las principales obras que constituyen su repertorio dramático como autor. Entre ellas hemos de hacer, en cualquier caso, una clara subdivisión:

- Obras de creación propia
- Dramaturgias, traducciones y adaptaciones de materiales (dramáticos o no) de otro autor

#### ● Obras de creación propia

- *La autoestopista* (1983). Pieza breve. Publicada en la revista *Teatra*.
- *El cuervo graznador grita venganza* (1985). Estrenada en la Sala San Pol de Madrid por la Compañía Producciones Marginales en 1988.
- *Squash* (1986). Estrenada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid por la Compañía Producciones Marginales en 1988.
- *La permanencia* (1987), escrita en colaboración con Daniel Moreno. Estrenada en el Centro Cultural de la Villa por Producciones Marginales en 1987.
- *Femiscolta* (1987). Monólogo de café-teatro estrenado en 1987.
- *Sol y sombra* (1988). Estrenado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid por Producciones Marginales en 1988.
- *El insensible* (1990). Inédita. Monólogo estrenado en el Teatro Alfil de Madrid en 1990.
- *Retén* (1991). Estrenada por la Compañía Teatro Rosaura en la sala Mirador (1991)
- *A Cafarnaúm* (1992). Pieza breve. Estrenada en la Sala Olimpia de Madrid en 1992.
- *Mientras miren* (1992). Pieza corta. Estrenada en 1992.
- *Auto* (1992). Estrenada por la Compañía Teatro Rosaura en el Teatro Alfil de Madrid (1992)
- *Rezagados* (1992). Estrenada por la compañía Geroa en 1993.
- *La última escena* (1993). Estrenada en la Muestra de Autores de Alicante en 1993.

- *Vanitas* (1994). Inédita. Sin estrenar.
- *Nostalgia del agua* (1996). Estrenada en lectura dramatizada en la Sociedad General de Autores de España en 1996.
- *El quinteto de Calcuta* (1996). Sin estrenar.
- *Destino desierto* (1996). Inédita. Estrenada por Teatro El Cruce en la Sala Olimpia de Madrid en 1996.
- *A bordo*. Pieza corta (1996). Estrenada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1996.
- *El sastre del rey* (1996). Inédita. Sin estrenar.
- *Solo para Paquita (estimulante, amargo y necesario)* (1997)
- *Ministros por la cara* (1997). Inédita. Estrenada en gallego por la compañía Encuadre en 1997.
- *María Sarmiento* (1997). Inédita. Estrenada por Teatro El Cruce en Fuenlabrada en 1998.
- *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!* (1998) Estrenada en el Teatro de la Abadía en 1998.
- *Un busto al cuerpo* (1999) Estrenada por Teatro el Cruce en el Teatro Moderno de Guadalajara en 1999.
- *Te quiero, muñeca* (2000) Estrenada por la compañía Promotrasgo en el Teatro Euskalduna de Bilbao en 2000.
- *En una encantada torre*, en colaboración con Asun Bernárdez (2000). Sin estrenar.
- *El descenso de Lenin* (2001). Sin estrenar.
- *Las mujeres de los futbolistas* (2002). Sin estrenar.
- *Cuarteto Trofimov* (2002). Sin estrenar.
- *La oportunidad perdida*. Pieza corta (2002) Estrenada por la compañía Yacer Teatro, dentro del espectáculo *Miedo escénico* (2002).
- *Tierra de por medio* (2002). Estrenada por Teatro El Cruce en el Teatro Galileo de Madrid (2002)

- *Pepe el Romano. La sombra blanca de Bernarda Alba*, sobre una idea de Mikel Gómez de Segura. (2003) Estrenada en Vitoria en 2003.
- *El amor de Eloy* (2003). Estrenada en el Teatro Campos Elíseo de Bilbao en 2013.
- *Aliento azul* (2004). Publicada en *Primer Acto*, nº 304. Madrid. 2004: 40-48. Sin estrenar.
- *Sentido del deber* (2005). Estrenada en la Sala Ítaca de Madrid en 2005.
- *En la Roca* (2005). Estrenada en el Teatro Español de Madrid en 2009.
- *Josu y los tiburones* (2005). Inédita. Sin estrenar.
- *Leandro o la búsqueda del equilibrio* (2006). Inédita. Sin estrenar.
- *Maniquís* (2008). Teatro del Arenal, Madrid.
- *Oratorio para Edith Stein* (2011). En el tríptico *Santo*. Estrenado en el Teatro Español en 2011
- *Naces, consumes, mueres* (2012). Estrenada en el Teatro Calderón de Valladolid por la compañía Primas de Riesgo en 2012.

● **Dramaturgias, traducciones y adaptaciones**

- *Rosaura, el sueño es vida, mileidi* (1983). Versión libre de *La vida es sueño*. Estrenada en 1983 por Producciones Marginales.
- *Querido Ramón* (1994). Dramaturgia sobre textos no teatrales de Ramón Gómez de la Serna. Estrenado por la Compañía Teatro Rosaura en el Teatro Alfil de Madrid (1994)
- *Brecht cumple cien años* (1998). Dramaturgia sobre textos de Bertolt Brecht esteanda en el Teatro de la Abadía en 1998.
- *He visto dos veces el cometa Halley* (2003). Dramaturgia sobre textos de Rafael Alberti. Estrenada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en 2003.
- *En tierra de nadie* (2004). Dramaturgia a partir del guión de Danis Tanovic de la película del mismo título. Estrenada por K Producciones en el Teatro Nuria Espert de Fuenlabrada en 2004.
- *El señor Ibrahim y las flores del Corán* (2005). Adaptación de la novela breve de Eric Manuel Scmitt. Estrenada en el Teatro María Guerrero de Madrid en 2005.

- *Antígona*, versión de la obra de Sófocles (2011). Estrenada en el Festival de Mérida en agosto de 2011.

- *La loba* (2012). Versión de la obra de Lillian Hellman. Estrenado en el Teatro Español en 2012.

- *Doña Perfecta* (2012). Versión de la obra teatral de Benito Pérez Galdós. Estrenado en el Centro Dramático Nacional en 2012.

- *Montenegro (Comedias bárbaras)* (2013). Dramaturgia sobre la obra de Valle-Inclán. Estrenado en el Centro Dramático Nacional en 2013.



## 2.4. Ernesto Caballero, director

### 2.4.1. Posible autorretrato de un director

Profundo conocedor del arte y las técnicas de la interpretación, Ernesto Caballero ha destacado desde sus inicios como un excelente director, capaz de conseguir la máxima expresividad con los mínimos elementos posibles. En su visión de la puesta en escena el elenco ocupa un lugar sobresaliente, pues será en los actores en quienes recaiga la función de dar el relieve que él, como director, busca en cada texto.

El objetivo de sus montajes no es la búsqueda obsesiva de una originalidad que permita subrayar la personal voz de su creador, sino la creación de una obra total en la que todos los elementos construyan su sentido e identidad. Se evita, por tanto, lo accesorio y se apuesta por una esencialidad que le permite afrontar textos y propuestas muy diferentes entre sí. Esta versatilidad no supone ausencia de estilo sino que es una prueba de su camaleónico talento para dar vida a autores de épocas y estilos diversos – incluidos sus propios textos- donde se sirve del trabajo con los actores para extraer el máximo de todos ellos.



Fig. 3

### ● El teatro, espectáculo total

«Estudié arte dramático para ser actor, pero sí, tenía una idea difusa, muy difusa, algo wagneriana, de unión de las artes, me gustaba el arte, la literatura, y siempre vi en el teatro una especie de crisol de ciertas disciplinas pero, vamos, fundamentalmente quería ser actor.» (CABAL, 2009: 255)

La importancia del espacio sonoro y la escenografía son dos elementos constantes en las puestas en escena de Caballero. Su presencia suele tender a la síntesis y la esencialidad, de modo que el vacío y el silencio se convierten, a su vez, en importantes signos para la construcción de la obra. Al igual que en su escritura, Caballero es un director muy consciente del ritmo y, a menudo, presenta sus funciones como si de un concierto se tratara, de modo que voces, músicas y objetos compongan una melodía en la que predomina la polifonía: todo suma, todo contribuye. En este concepto de espectáculo total la palabra no pierde, sin embargo, su papel protagónico: pese a su dominio de la escena, el teatro del Caballero director sigue siendo un teatro eminentemente verbal, no de la imagen.

### ● La dirección como acto de creación

«Esa revisión constante de originalidad que exige la creación artística la hacen los directores.» (CABAL, 2009: 261)

La puesta en escena supone siempre una revisión del texto original, de modo que cada decisión del director condicionará la interpretación que hagamos de la obra los espectadores. Caballero se muestra muy consciente de la doble autoría del texto teatral y afronta la dirección como un impulso creativo que ha de buscar una lectura siempre nueva y siempre diferente.

La originalidad, pues, ha de nacer en la perspectiva desde la que se lee el texto y, por tanto, habrá de dar lugar a soluciones diferentes en cada caso. En este sentido, y como mencionábamos anteriormente, la firma de Caballero no impone un modelo fijo y reiterado a todas sus puestas en escena, sino que se adapta a la naturaleza de cada texto y busca, según sus principales rasgos, el modo de darle vida con la mayor intensidad posible. En cierto modo, el director sería –según las palabras del propio Caballero– también autor o, como mínimo, co-autor del texto que se pone en escena.

### ● La puesta en escena, una tarea colectiva

«Yo sí creo que el teatro es un acto de creación colectiva» (LEONARD, 1996a: 19)

Coherente con sus presupuestos como autor, Caballero incide una vez más en su visión del teatro como una construcción múltiple donde todos sus integrantes aportan elementos esenciales y complementarios. El ensayo se convierte, por tanto, en el gran espacio de creación y se otorga una enorme importancia al trabajo previo a la propia función, tanto en la mesa de lectura como en la sala donde se dará forma, voz, cuerpo y movimiento a los personajes y sus emociones.

En su labor como director del Centro Dramático Nacional ha dejado constancia de su interés por el proceso creador al apostar por proyectos como *Escritos en la escena*, iniciativa fundada por el propio Caballero y donde se otorga a un dramaturgo la ocasión de trabajar en un texto con el grupo de actores que habrán de defenderlo. Asimismo, es ejemplo de su pasión por la “escritura a pie de escenario” la presencia en la programación oficial del CDN de funciones como *1941. Bodas de sangre*, una propuesta de Jorge Eines en la que se plantea un posible ensayo general de la obra de Lorca en Madrid durante los años inmediatamente posteriores a la guerra civil.

### ● La economía escénica

«Comencé a dirigir antes que a escribir y mi evolución tiene que ver con la sobriedad, con la búsqueda de lo esencial.» (LEONARD, 1996a: 22)

El vacío como forma de dotar a los objetos –escasos- de un significado propio. Frente a la escenografía que subraya o la que recrea, con ánimo figurativo, el espacio de la acción, Caballero apuesta por la desnudez: la semántica nace del contraste entre ausencia y presencia, en un juego que requiere la labor activa del espectador, que será quien construya el entorno con la ayuda de dos elementos escénicos esenciales, la luz y la música.

La capacidad de Ernesto Caballero a la hora de sacar el máximo partido a un mínimo de elementos tiene mucho que ver con sus orígenes en el teatro alternativo, escuela de supervivencia para un creador que, desde muy pronto, asumió montajes complicados en los que debía suplir con imaginación la falta de recursos. Sin embargo, incluso en sus

propuestas más recientes y costosas, se ha mantenido fiel a su concepto escénico. Este es el caso, por ejemplo, de sus obras como director en el Centro Dramático Nacional, donde su ambición no ha recaído en la complejidad escenográfica, sino en la ampliación de los elencos de cada función. La plataforma giratoria de *Doña Perfecta* o los espacios esquemáticos –y simbólicos– de *Montenegro (Comedias bárbaras)* son ejemplos de ello: la sobriedad permite que el texto se convierta en protagonista de mano de los actores que lo viven e interpretan.



Fig. 4

De este modo se potencia la fuerza simbólica de sus montajes, donde se evita siempre lo accesorio de modo que todo cuanto aparezca en escena aporte un significado concreto o nos desvele un rasgo de la acción o de los personajes. En *Montenegro*, por ejemplo, sus proyecciones no son nunca representaciones de hechos o lugares determinados, sino sugerencias que evocan emociones y sentimientos subconscientes de los personajes, tal y como afirma el propio autor se aleja “de la literalidad y del costumbrismo. Todos los personajes tienen una proyección simbólica.” (CABALLERO, 2013: 20)

Esta ausencia de elementos meramente ilustrativos se vería reforzada por la creación de un espacio antropomórfico en muchos de sus montajes, en los que el cuerpo de los actores no solo da vida a los personajes, sino que también construye los elementos escenográficos e incluso los espacios donde transcurre la acción. Así sucede en *Montenegro*, donde caballos, perros e incluso barcos son contruidos desde el cuerpo y no con recursos de utillería.

El empleo de elementos simbólicos es, en definitiva, uno de sus rasgos como director, tanto por lo que supone de economía escénica como por la exigencia que plantea al público, que ha de ser quien interprete y construya el mundo de la acción. Entre estos elementos podemos destacar algunos tan logrados –y, a la vez, sencillos– como el tablero de juego de *Tierra de por medio* (que sirve de metáfora de las intrigas y corrupciones denunciadas en la obra), el telón de los *Sainetes* de Ramón de la Cruz (que al girar sobre sí mismo transforma el mundo de la ficción en el mundo real), el puente de *Montenegro* (alegoría del viaje espiritual que realiza el personaje) o el tren de *Doña Perfecta* (cuyo trayecto recuerda el viaje de ese progreso que, a ojos de Galdós y Caballero, descarriló en la historia del siglo XX español).

- **El actor, «rey Midas» de la escena**

«Los actores pueden llegar a ser como aquel rey que convertía en oro todo lo que tocaba» (CABALLERO, 1992: 23)

Nada es tan importante en el teatro de Caballero –ya sea en su vertiente de autor o de director– como los actores. Los personajes de sus obras construyen el espacio en que se mueven, el tiempo en que lo habitan y los conflictos adquieren su forma y dimensión exacta. Son ellos quienes protagonizan la función, buscando una desnudez de la puesta en escena –esa sobriedad de la que habla Caballero– que nos obligue a enfrentarnos a ellos como si de un espejo se tratara, huyendo así de la afectación de otros montajes donde el espacio sonoro, los efectos de luz o los juegos escenográficos acaparan la atención del espectador.

En cierto modo, la originalidad de Caballero consistiría en combinar su identidad posmoderna como creador con su vocación de retomar el teatro desde sus orígenes, buceando en su carácter lúdico y, a la vez, ritual y consiguiendo que la trascendencia de su apuesta no nazca del acto de sobredimensionar los signos escénicos, sino de su

estudiada secuenciación. En todo ello el actor juega un papel esencial, pues será quien deba defender, en última instancia, tanto la propuesta del director como las palabras del autor.

#### ● La dilogía del autor-director

«¿Resulta conveniente que el propio autor sea el responsable de la puesta en escena de su propia obra?» (CABALLERO, 1992: 22)

Esta pregunta queda sin respuesta, al menos, desde el punto de vista teórico. Sin embargo, desde el punto de vista práctico, Caballero parece responderse que sí o que, al menos, es un modo de continuar con la labor creadora que comenzó en la escritura.

Condicionado por la necesidad de representar –rasgo que comparte, como hemos visto, con la mayoría de sus coetáneos-, se convierte en director de sus primeras piezas y, con el tiempo, mantiene esa función. Según la reacción de la crítica, parece que la respuesta afirmativa es, además, enriquecedora, ya que su labor como director de sus propios textos ha conseguido resultados muy superiores a los de sus obras en manos de otros, ya sea en propuestas casi historicistas (*En la Roca*, dirigida por Ignacio García) o en versiones excesivamente comerciales (*El amor de Eloy*, primer montaje como director de César Lucendo)

#### ● Lo apolíneo frente a lo dionisiaco

«Siempre he pensado que delirar era, paradójicamente, la mejor manera de ser respetuoso con el texto dramático. La cuestión estriba entonces en el lugar desde el cual nos precipitamos a ese dionisiaco banquete.» (CABALLERO, 1992: 23)

¿La fidelidad al texto reside en la ortodoxia o, por el contrario, en la reinención? De nuevo, Caballero se posiciona ante un eterno dilema de toda puesta en escena: el director debe respetar desde la originalidad, es decir, desde la consecución de una voz particular que permita decir el texto desde lugares que no le hayan pertenecido con anterioridad.

Esa lucha entre lo apolíneo y lo dionisiaco es intrínseca al hecho teatral y en el caso de Caballero se aúna, además, con otro de sus binomios: realidad y escenario, donde juega continuamente a crear y romper la ilusión de la mimesis, en una relectura transgresora



de los postulados de Bajtin y Brecht. La única norma de su teatro es comunicar y, a ser posible, concienciar –la vertiente social es, si cabe, aún más evidente en su faceta de director que la de autor- de modo que la ruptura de normas –y la explosión dionisíaca- estará justificada siempre que contribuya a esa interacción.



Fig. 5

#### ● El teatro público, espacio comprometido

«Un teatro público está obligado a abordar las obras del repertorio que la empresa privada no puede asumir. Y debe hacerlo guiado por criterios de austeridad y optimización de recursos; ahora bien, los actores y las actrices son los únicos imprescindibles para hacer realidad este cometido» (ROMO, 2013)

Autor y director con marcada vocación social, su visión del teatro público responde igualmente a esa visión comprometida de la creación literaria. Su labor al frente del CDN está marcada, sobre todo, por dos ejes:

- El primero de ellos es su notable interés en las nuevas voces españolas del teatro del siglo XX y XXI. Este es el origen de montajes colectivos como *Nada*

*tras la puerta*<sup>9</sup>, sobre textos de Juan Cavestany, José Manuel Mora, Borja Ortiz de Gondra, Yolanda Pallín y Lailla Ripoll-, *Atlas de geografía humana*<sup>10</sup>, adaptación teatral del texto narrativo de Almudena Grandes, o *Haz clic aquí*<sup>11</sup>, escrita por José Padilla dentro del proyecto *Escritos en la escena*, laboratorio de creación a pie de escena fundado y defendido con auténtico fervor por el propio Caballero.

- El segundo eje es su reivindicación de algunos de los textos y autores menos representados –al menos, en los últimos años- de nuestra tradición literaria. En este grupo podemos distinguir, a su vez, tres conjuntos:

- el estreno de algunas de las piezas más desconocidas de renombrados dramaturgos, como *Carlota*<sup>12</sup>, de Miguel Mihura;

- la reflexión sobre la actualidad y vigencia de ciertos textos que se veían limitados por el propio peso de la tradición literaria, como *Doña Perfecta*, de Galdós;

- la puesta en escena de proyectos ambiciosos que devuelvan a la primera línea de la actualidad a algunos de nuestros autores más universales, como *Montenegro (Comedias bárbaras)*.

En ambas vertientes, se prefieren montajes con un número suficiente de personajes, de modo que el teatro público sea, a su vez, cantera de intérpretes y motor de dignificación del trabajo actoral en un momento en que la crisis ha situado a la cultura y, en especial, a las artes escénicas en una coyuntura que roza lo imposible. En definitiva, una apuesta colectiva en la que la creación nace del conjunto y no de la individualidad:

“Su propuesta incide en que el concepto de autoría no puede solo circunscribirse a la creación de textos dramáticos ‘sino que ha de hacerse extensivo a otros creadores de la escena (directores, escenógrafos, performers, colectivos...), artífices de una radical renovación de los lenguajes escénicos operada en España

---

<sup>9</sup> *Nada tras la puerta* se estrenó, bajo la dirección de Manuel Gómez de Segura, el 20 de septiembre en la sala Francisco Nieva del Teatro Valle-Inclán (Madrid).

<sup>10</sup> *Atlas de geografía humana*, versión de Luis García-Araus sobre el texto original de Almudena Grandes, se estrenó bajo la dirección de Juanfra Rodríguez el 23 de noviembre de 2012 en el Teatro María Guerrero, dentro del ciclo *De la novela al teatro*.

<sup>11</sup> *Haz clic aquí*, se estrenó bajo la dirección del propio autor, José Padilla, el 4 de diciembre en la Sala de la Princesa del Teatro María Guerrero.

<sup>12</sup> *Carlota*, dirigida por Mariano de Paco, se estrenó el 13 de diciembre de 2013 en el Teatro María Guerrero.



desde hace treinta años'. El nuevo director impulsará también el proyecto *Escritos en la escena*, que tratará de instaurar un modelo en el CDN que estimule la creación y la exhibición de textos dramáticos en el marco de la práctica teatral.” (PERALES, 2011)

Por otro lado, Caballero es consciente de la importancia de su labor como director del CDN desde el punto de vista educativo, de modo que –fiel a sus orígenes- busca el acercamiento al público más joven, consciente de la necesidad de formar nuevos espectadores y acercar el teatro a la generación 2.0, tal y como afirma él mismo al hablar de su versión de las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán:

“Cuando se escribe, dirige o interpreta teatro siempre se piensa en el espectador ideal, se escribe para el otro. Para mí ese otro ahora mismo, sin ninguna duda, es el público joven. Lo que me ilusiona es ese público y es donde cobra sentido este Arte que como sucede con la música, llega de forma directa y real.” (CABALLERO, 2013: 21)



Fig. 6

## • La tradición teatral y la búsqueda de la identidad

«P. ¿Se puede establecer alguna conexión entre esta pieza y su *Doña Perfecta*, que se ha repuesto este año en el CDN?

R. Por supuesto. Además de ser pilares del teatro español contemporáneo, las dos plantean la necesidad de revisar la reciente historia, aunque lo hacen desde prismas contrapuestos.» (ROMO, 2013)

Al igual que en sus textos, la tradición teatral desempeña un papel fundamental en el trabajo de Ernesto Caballero como director, no solo en la selección de sus textos sino en su modo de afrontar la puesta en escena.

No se trata de una reivindicación estrictamente cultural ni de una labor arqueológica, sino de la búsqueda de respuestas al hoy en el estudio del ayer. Su revisión ahonda en lo historicista para despojarlo de lo anecdótico y, en su lugar, ofrecer al espectador las claves que lo actualizan y convierten en materia de interés para quienes ahora lo vemos desde el patio de butacas. Fernando Domenech, en su Prólogo a *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!*, reflexiona sobre la vocación de Caballero como intérprete o *traductor contemporáneo* de la tradición teatral:

“Como director ha tenido siempre la osadía y el buen gusto de interpretar a los clásicos. Se confiesa devoto de Calderón, cuyo teatro ha frecuentado en montajes arriesgados y muy renovadores como *Rosaura*, *el sueño es vida*. Pero no le ha hecho ascos a Lope de Vega o a Goldoni, cuya *Posadera* representó hace pocos años.” (DOMÉNECH, 2002: 5)

En este sentido, destacan montajes como su aplaudida versión de los *Sainetes*, donde consiguió dotar de una entidad inesperada a un subgénero teatral no solo en desuso sino, más aún, en franco descrédito por su vertiente más pintoresca y popular. La pregunta sobre la identidad –enfocada desde lo filosófico y, a la vez, desde lo social– es el gran interrogante de sus mejores obras como autor y se hace presente, a lo largo de su trayectoria, en sus elecciones como director.

En todas ellas, tanto en sus propuestas de dirección como en sus obras propias, esa pregunta sobre la identidad conduce a los personajes a un proceso de reconstrucción de su pasado. Un ejercicio de introspección que no arroja respuestas contundentes sino que, lejos de permitirles conocer la verdad, les obliga a afrontar las múltiples lecturas de sus hechos y precedentes. El pasado se convierte, de este modo, en una realidad tan

inaprehensible como el futuro y, peor aún, manipulable, en tanto que todo cuanto ha sucedido está sometido a la fragilidad de la memoria ya los posibles intereses de quien comparte ese recuerdo. Tema central de piezas como *Auto*, donde los personajes se afanan en recordar para entender dónde se hallan: necesitan reconstruir el accidente (pasado) para comprender su estado actual (presente) y adivinar así lo que les espera (futuro). Los tres tiempos, por tanto, dependen del pasado y este es, precisamente, el más cambiante de todos ellos, puesto que el accidente cambia con cada uno de los contradictorios testimonios que nos ofrecen los personajes. No se trata de un juego de verdades y mentiras, sino del contraste entre lo que se enuncia y lo que se omite: de nuevo, la nada elocuente es la base de la construcción dramática. El pasado que se reconstruye se halla en los silencios de los personajes y transita bajo sus palabras hasta que, la catarsis emocional a la que se ven sometidos en escena, acaba liberando cuanto preferirían no decir.

De igual modo afecta el pasado a sus personajes en las obras de espías, convirtiéndose en el eje argumental que sostiene la obra:

- *El cuervo graznador grita venganza*: la recuperación de ese pasado se pretende hacer efectiva a partir de un experimento que, situado en el tiempo de los espectadores, genera un juego de perspectivas y flash-backs que alimenta las expectativas del público y permite al autor reflexionar sobre las consecuencias de nuestros actos pasados e individuales en nuestro presente colectivo.
- *En la Roca*: el pasado se convierte en futuro, en tanto que los personajes afrontan una decisión que saben que no han de tomar. El anacronismo no tiene solo una función de proyectar la Historia dentro de la obra –pues se nos habla del después del momento al que asistimos- sino que obliga a los personajes a afrontar sus acciones y su responsabilidad (de nuevo, otro tema calderoniano y especialmente querido por Calderón: la culpa) con respecto a lo que han hecho y a lo que, pese a sus shakespearianas dudas, no van a hacer.

Esta vocación de reconstrucción del pasado se observa también en sus dramaturgias y en sus elecciones como director, donde apuesta por montajes como *Montenegro* (2013) o *Doña Perfecta* (2012) con esa voluntad que más que arqueológica podemos calificar de biológica, en tanto que Caballero no entiende la disección del pasado como el estudio

de un ente inanimado y estático, sino como la profundización en una realidad dinámica y que, como el río de Heráclito, jamás se presenta igual ante nosotros:

“El pasado nos condiciona de cara a lo que queremos ser, de modo que me interesa tratar el problema de cómo abordamos el pasado, en tanto que el pasado es lo más imprevisible. (...) Creo que el pasado como culpa, como condena, es algo que también sobrevuela mi teatro.”<sup>13</sup>



Fig. 7

---

<sup>13</sup> Entrevista personal con el autor.

#### **2.4.2. Principales montajes dirigidos por Ernesto Caballero**

- *Soledad y ensueño de Robinson Crusoe*, de Ignacio del Moral. Compañía Producciones Marginales. (1983)
- *Rosaura, el sueño es vida, mileidi*, versión libre de *La vida es sueño*. Compañía Producciones Marginales. (1983)
- *El cuervo graznador grita venganza*, de Ernesto Caballero. Compañía Producciones Marginales. (1984)
- *En manos del enemigo*, adaptación de José Luis Alonso de Santos de un relato de Gorki. Compañía Calibán. (1984)
- *El amor enamorado*, de Lope de Vega. Compañía Producciones Marginales. (1985)
- *La permanencia*, de Daniel Moreno y Ernesto Caballero. Compañía Producciones Marginales. (1985)
- *La Gran Zenobia*, de Calderón de la Barca. Compañía Producciones Marginales. (1986)
- *Squash*, de Ernesto Caballero. Compañía Producciones Marginales. (1986)
- *Sol y sombra*, de Ernesto Caballero. Compañía Producciones Marginales. (1987)
- *La ciudad, noches y pájaros*, de Alfonso Plou. Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. (1988)
- *Etiqueta negra*, de Pierrette Brunó. Compañía Primer Paso. (1988)
- *Eco y Narciso*, de Calderón de la Barca. Compañía Teatro Rosaura. (1989)
- *La mirada del hombre oscuro*, de Ignacio del Moral. Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. (1990)
- *Querido Ramón*, dramaturgia sobre textos de Ramón Gómez de la Serna. Compañía Teatro Rosaura. (1991)
- *Auto*, de Ernesto Caballero. Compañía Teatro Rosaura. Premio de la crítica teatral de Madrid al mejor autor de la temporada (1992)

- *Rezagados*, de Ernesto Caballero. Compañía Teatro Geroa. Premio de la crítica teatral de Madrid al mejor autor de la temporada 93-94. (1992)
- *Fugadas*, de Ignacio del Moral. Compañía Teatro del Eco. (1993)
- *La última escena*, de Ernesto Caballero. Compañía Teatro del Eco. (1994)
- *Quien mal anda*, de Alfonso Zorro. En el espectáculo *Por mis muertos*. Compañía Geroa y La Jácara. (1995)
- *Mirandolina*. Compañía Teatro del Eco. (1995)
- *Destino desierto*, de Ernesto Caballero. Por Teatro del Eco (1996)
- *María Sarmiento*, de Ernesto Caballero. Compañía Teatro El Cruce. (1998)
- *Brecht cumple cien años*, dramaturgia sobre poemas y canciones de Bertolt Brecht. Compañía Teatro de La Abadía. (1998)
- *Segunda mano*, de Dulce Chacón. Escrita a partir de una idea de Ernesto Caballero. Estrenada en la Sala Triángulo. (1998)
- *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!*, de Ernesto Caballero. Compañía Teatro de La Abadía (1999)
- *La costilla de Adán*, de Carmen Rico-Godoy. Compañía Noba Teatro. (1999)
- *Un busto al cuerpo*, de Ernesto Caballero. Compañía Teatro El Cruce. (1999)
- *Te quiero, muñeca*, de Ernesto Caballero. Compañía Promotrasgo. (2000)
- *El monstruo de los jardines*, de Calderón de la Barca. Compañía José Estruch. (2000)
- *Las amistades peligrosas*, de Christopher Hampton. Teatro Cervantes, Málaga. (2001)
- *Yo estaba en casa y esperaba...*, de J. L. Lagarce. Compañía Teatro El Cruce. (2001)
- *Noches de amor efímero*, de Paloma Pedrero. Teatro Bellas Artes, Madrid (2002)
- *Tierra de por medio*, de Ernesto Caballero. Compañía Teatro El Cruce. (2002)

- *He visto dos veces el cometa Halley*, dramaturgia sobre texto de Rafael Alberti. Compañía Teatro El Cruce y la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. (2003)
- *El señor Ibrahim y las flores del Corán*, adaptación de la novela breve de E. Schmitt. Centro Dramático Nacional. Premio Max al Mejor Texto Adaptado. (2004)
- *La noche del oso*, de Ignacio del Moral. Compañía Teatro El CRUCE. (2004)
- *Sentido del deber*, de Ernesto Caballero. Compañía Teatro El Cruce. Sala Ítaca, Madrid. (2005)
- *Sainetes*, de Ramón de la Cruz. Cía. Nacional de Teatro Clásico. Premio ADE de dirección en 2006. (2006)
- *Las visitas deberían estar prohibidas por el Código Penal*, dramaturgia sobre textos de Miguel Mihura. Centro Dramático Nacional (2006)
- *Morir pensando matar*, de Francisco Rojas Zorrilla. Teatro Albéniz, Madrid (2007)
- *Presas*, de Ignacio del Moral y Verónica Fernández. Centro Dramático Nacional (2007)
- *La tortuga de Darwin*, de Juan Mayorga. Compañía Teatro El Cruce. Teatro La Abadía. (2008)
- *La comedia nueva*, de Leandro Fernández de Moratín. Cía Nacional de Teatro Clásico (2009)
- *La fiesta de los jueces*, versión de El cántaro roto, de Heinrich von Kleist. Compañía Teatro El Cruce. Universidad Carlos III, Madrid (2009)
- *Mirandolina*, de Carlo Goldoni. Cía Nacional de Teatro Clásico (2010)
- *La colmena científica o el Café de Negrín*, de José Ramón Fernández. Centro Dramático Nacional (2010)
- *Santo*, tríptico compuesto por piezas de Ernesto Caballero, Ignacio García May e Ignacio del Moral. Compañía Teatro El Cruce. (2011)

- *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, de Calderón de la Barca. Compañía Nacional de Teatro Clásico (2012)
- *Doña Perfecta*, adaptación de la obra homónima de Benito Pérez Galdós. Centro Dramático Nacional (2012)
- *Montenegro (Comedias bárbaras)*, dramaturgia a partir de las Comedias bárbaras de Valle-Inclán. Centro Dramático Nacional (2013)



## **2.5. Obras objeto de estudio en esta tesis. Breve presentación.**

En este trabajo hemos centrado nuestro estudio en aquellas piezas que mejor ejemplifican las técnicas de deconstrucción y fusión de tradición y modernidad en la obra de Ernesto Caballero. Sus obras de composición propia estrenadas y/o publicadas constituyen la esencia de nuestro trabajo, aunque también hemos incluido en cada uno de los epígrafes ciertos ejemplos significativos de sus dramaturgias más arriesgadas, especialmente de aquellas en las que el nivel de creación suponía e implicaba una distancia relevante con respecto a la fuente original.

En cuanto a los títulos tratados, a continuación incluimos un listado junto con unas breves líneas sobre el argumento e intención de cada uno de ellos:

### **- *La autoestopista* (1983).**

Publicada en la revista *Teatra*.

Pieza breve en la que dos personajes anónimos M. (mujer) y L. (hombre) esperan que alguien los recoge. La primera va ligera de equipaje mientras que el segundo arrastra consigo una enorme maleta. La pieza, escrita con lenguaje poético, es el primer ejemplo de teatro beckettiano que encontramos en la trayectoria de Caballero. Pese a su brevedad (apenas tres páginas) sintetiza en su planteamiento y desarrollo la esencia de las *obras de espera* del dramaturgo madrileño.

### **- *Rosaura. El sueño es vida, mileidi* (1983).**

Inédita.

Estrenada en 1983 en el teatro de la Escuela de Arte Dramático por Producciones Marginales.

La obra se plantea como una dramaturgia contemporánea y, en apariencia, irreverente de *La vida es sueño*, de Calderón. La trama del texto original se cuenta en clave de ciencia-ficción, incorporando el personaje de una niña que, conforme se suceden las escenas, adquiere también la personalidad de bufón y que sirve al autor de nuevo punto de vista desde el que conocer la célebre trama calderoniana.

El argumento se centra en las cuestiones más filosóficas y políticas del texto original, de modo que se otorga especial importancia al problema de la libertad –en relación con la alienación del mundo contemporáneo- y a las ambiciones políticas de Astolfo y Estrella, cuya peripecia dota de intención social a este montaje de juventud y lleno de hallazgos.

La trama se ciñe a los eventos esenciales de *La vida es sueño* e incluso reproduce pasajes de la obra original, si bien –bajo la influencia de fuentes como George Orwell o Adolf Huxley- se transforman elementos como el conocido “hipógrifo violento” con el que se abre la obra en una nave espacial que es la que conduce, a causa de una avería, al planeta en el que se halla Segismundo.

Pese a su naturaleza aparentemente iconoclasta, el texto revela un profundo conocimiento del teatro calderoniano y sintetiza, desde el código de la posmodernidad, sus ideas más representativas y esenciales.

**- *El cuervo graznador grita venganza* (1985)**

Estrenada en la Sala San Pol de Madrid por la Compañía Producciones Marginales en 1988.

Publicada en 1985 por el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

Joaquín Hervás, miembro del CESID, es sometido a un experimento por dos científicas que pretenden averiguar qué información trajo consigo de Rusia, donde convivió con una compañía de actores-espías. La obra se construye desde el metateatro y el subgénero del espionaje favorece el suspense de un argumento que acaba revelándose intelectual más que policíaco

**- *Squash* (1986)**

Estrenada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid por la Compañía Producciones Marginales en 1988.

Publicada en 1989 en Ediciones Antonio Machado.

Dos mujeres de condición social humilde y circunstancias personales muy diferentes entre sí, Trini y Piedad, aspiran al mismo puesto de trabajo. Para ello deberán someterse a una serie de pruebas que terminan con un partido de Squash. Su entrevistador, Eladio, acabará descubriendo que no es más que otro candidato más. Hartos de ser manipulados por esos otros a quienes no vemos –y que identificamos con el patio de butacas- se rebelan disparando contra el cristal desde el que se saben observados. Calificada por su autor como un “sainete al revés” fue uno de sus primeros éxitos en la escena alternativa y resume, en su aparente sencillez, muchos de los rasgos de su teatro.

**- Femiscolta (1897)**

Inédita.

Monólogo de café-teatro estrenado en 1987 por la actriz Montse G. Romeu.

Pieza estrechamente vinculada con los temas e incluso la forma de la posterior *Solo para Paquita*, en este texto se nos presenta a una protagonista que, vestida de experta en lucha libre, confiesa haber cometido un asesinato. La trama aúna elementos propios del espionaje –temática muy afín al gusto de su autor- y permite a Caballero trazar un retrato crítico y profundamente paródico de la clase política del país. Además, el asesinato que comete el personaje responde a la violencia y la opresión que sufre por parte de los hombres que la rodean, tema presente en el ya citado *Solo para Paquita*.

El título de la pieza alude a la operación de alto secreto que se verá comprometida por la participación involuntaria de la protagonista, fiel reflejo del mundo de Caballero, donde los personajes comenten a menudo acciones atroces sin pretenderlo: sus errores nacen de la ignorancia o de la torpeza, pero no suelen ser producto de la mala intención. En este sentido, tal y como afirma el propio escritor, se puede afirmar que se trata de personajes calderonianos, pues su vulnerabilidad y su fragilidad es la que les impide salir exitosos de sus hazañas obligándoles a afrontar el problema de la culpa incluso en textos tan cómicos como este.

**- La permanencia (1987)**

Inédita. Escrito en colaboración con Daniel Moreno.

Estrenada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid por la compañía Producciones Marginales en 1987.

Ante su posible descenso de división, un club decide sobornar a sus rivales en el último partido de liga. Estos, que no tienen nada que perder tanto si ganan como si no, se ven abocados a afrontar un dilema moral que se desarrolla en una obra estructura como si de un partido de fútbol se tratase.

Cercana a los problemas del teatro realista de Ibsen –pues recuerda, en algunos momentos, a *Un enemigo del pueblo*-, la obra emplea un tema cercano al gran público para abordar una cuestión ética, retratando de forma sutil y, a la vez, directa el pragmatismo de la sociedad contemporánea.

La resolución, como suele suceder en el teatro de Caballero, no arroja luz sobre los hechos, sino que se limita a explicar la acción de modo que sea el público quien saque, al respecto, sus propias conclusiones. La anécdota, por tanto, no es más que el caso práctico sobre el que se construye una obra de naturaleza filosófica y en la que la intriga y el suspense sostienen la acción.

**- *Sol y sombra* (1988)**

Inédita.

Estrenada en el Festival de Teatro Joven del Círculo de Bellas Artes por la compañía Producciones Marginales en 1989.

Construida como una farsa en la que se parodia un tema que, en la fecha de su composición, estaba de gran actualidad (las sectas religiosas), la obra constituye un ejemplo de comedia ácida dentro de la trayectoria dramática de Caballero.

El atentado que planea cometer el miembro de una peligrosa asociación animalista se convierte en el detonante de una trama ágil y próxima al género cinematográfico de la *screwball comedy* donde, sin renunciar a elementos propios del teatro del absurdo, se lleva a cabo una parodia –con sentido muy crítico- de ciertos sectores con fuerte presencia en la vida pública, como el de la política y el de los medios de comunicación.

Aunque la obra no profundiza en sus reflexiones, sí se apuntan muchos de los temas más reiterados en la vertiente social de Caballero –tales como el consumismo o la corrupción- y se dibujan unos caracteres que, en su esperpéntica conducta, recuerdan al mundo valleinclanesco.

**- *Retén* (1991)**

Estrenada por la Compañía Teatro Rosaura en la sala Mirador (1991)

Publicada en 1994 por la Sociedad General de Autores.

Dos soldados, Jose y Agustín, comparten una noche de guardia mientras realizan el servicio militar. La diferente experiencia de ambos –uno es veterano y el otro, novato- se reproduce no solo en su actitud militar sino, más aún, en su postura vital. La noche le permitirá –al igual que sucede con los personajes de *Squash*- cimentar una amistad que será esencial en el desenlace, donde ambos desertarán y asumirán una vida ajena a las normas que consideran opresivas e injustas.

**- *A Cafarnaúm* (1992)**

Estrenada en la Sala Olimpia de Madrid en 1992.

Publicada en *Precipitados* en 1992 por el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

Pieza breve en la que una Enferma y una Cerillera mantienen un agónico diálogo donde están ausentes tanto la comunicación –no llegan a entenderse ni, mucho menos, a empatizar- como la solidaridad o la compasión. Anclada contextualmente en un tema muy concreto –las sectas-, sus referencias intertextuales –bíblicas, tal y como se observa en su título- dotan a la pieza de una mayor abstracción y la enriquecen desde el punto de vista de su significado.

**- *Mientras miren* (1992)**

Estrenada en la Sala Olimpia de Madrid en 1992.

Publicada en *Precipitados* en 1992 por el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

Pieza breve protagonizada por un Portero y un Representante protegen la puerta de un local de la amenaza exterior. La obra denuncia la xenofobia y la violencia contra el diferente, si bien permite una doble lectura: social, en tanto que pone de relieve la contradicción de una sociedad políticamente correcta y moralmente corrupta; y filosófica, puesto que nos hace preguntarnos en qué lado de esa puerta –como vigilantes o vigilados- nos hallamos. La inversión de roles entre los personajes incide en esta segunda interpretación.

**- *Auto* (1992)**

Estrenada por la Compañía Teatro Rosaura en el Teatro Alfil de Madrid (1992).

Publicada en 1994 por la Sociedad General de Autores.

Cuatro personajes –el Marido, la Esposa, la Cuñada y una Autoestopista- se hallan encerrados en un lugar indefinido esperando a que tenga lugar un supuesto juicio donde se diriman las causas del accidente de tráfico que acaban de sufrir. Su desconocimiento de la situación presente les lleva a preguntarse por todo cuanto les ha acaecido antes, de modo que reconstruyen –con ánimo detectivesco- su día, analizando todos los hilos que

unen sus respectivas historias. Finalmente, acaban concluyendo lo que el espectador intuye a través de sus palabras: están todos muertos.

La obra, considerada como el texto fundamental de la literatura dramática de Ernesto Caballero, plantea en su título un homenaje al género que le sirve de punto de partida, el auto sacramental y supone una reflexión lúcida y crítica sobre los modos y hábitos de vida del individuo en la sociedad contemporánea.

**- *Rezagados* (1992)**

Estrenada por la compañía Geroa en 1993.

Publicada en 1993 por la revista *Primer acto*.

Tres ciclistas del pelotón atraviesan un túnel y se ven, nada más pasarlo, completamente descolgados del resto. Ni una posible ayuda ni el hecho de alcanzar a los demás competidores parecen realidades factibles, así que siguen pedaleando sin que tengan claro el porqué de su acción. La obra, tan circular en su estructura como en el propio movimiento de los ciclistas, concluye en un punto idéntico a su inicio, tras plantear numerosas preguntas que ni los personajes ni el autor nos responden.

**- *La última escena* (1993)**

Estrenada en la Muestra de Autores de Alicante en 1993.

Reflexión metateatral en la que doce actores se sitúan en torno a una mesa para comenzar la lectura de una nueva obra. Sin embargo, lejos de saber qué quieren expresar han de enfrentarse a un vacío que les obliga a replantearse su oficio y, por extensión, el sentido del mismo hecho escénico. Los personajes, además, no se presentan en el texto como intérpretes y director, sino que se les otorgan papeles bíblicos: son los apóstoles que dialogan con su rabí.

En el documento original del autor llama también la atención la ausencia de interlocutores dentro del diálogo, de modo que el texto es un claro punto de partida – que no de llegada- para la propuesta escénica: la interpretación del texto, donde no se limita el parlamento de los personajes, admite propuestas tan diversas como enriquecedoras, en tanto que los apóstoles no se distinguen por su psicología, sino que todos comparten una misma esencia (la duda) y todos pueden ser los encargados de pronunciar los diversos pasajes que constituyen esta pieza.

En definitiva, a partir del modelo del auto sacramental se construye un texto de raigambre calderoniana en el que la vida se convierte en teatro y viceversa: los espectadores –nos dicen en diversos momentos de la función- somos, en realidad, los personajes observados aunque creamos lo contrario. La ruptura brechtiana de la cuarta pared provoca, más que distanciamiento, inquietud y desorientación: como si de un remedo de la obra de Pirandello se tratase, nos vemos abocados a buscar nuestra identidad a la vez que los protagonistas de la obra buscan también la suya.

**- *Nostalgia del agua* (1996)**

Estrenada en lectura dramatizada en la Sociedad General de Autores de España en 1996.

Publicada en 1996 por Ediciones Antonio Machado.

Una Mujer y un Hombre dialogan en un espacio natural que antes fuera idílico y que, en el momento de su encuentro, ha sido devorado por el feísmo del mundo contemporáneo al que alude la Mujer, propietaria de esos terrenos. Su conversación no parece conducir a ningún lugar hasta que ambos comienzan a desenmascarse y a compartir recuerdos. La sombra del pasado y, más precisamente, de la Guerra Civil recorre el texto, que termina con el acercamiento de los dos interlocutores gracias, en parte, a la influencia purificadora del agua que da título al texto.

**- *El Quinteto de Calcuta* (1996)**

Sin estrenar.

Publicada en 1996 por Ediciones Antonio Machado.

Cinco personajes esperan en un hotel de Calcuta la llegada de un guía que, finalmente, no aparecerá. Todos han acabado allí huyendo de sus vidas y buscando una solución espiritual al materialismo que ha acabado despojándoles de su identidad. Finalmente, solo una de ellos –Ana- se atreverá a traspasar los muros del hotel internándose en territorio desconocido. Los demás acabarán componiendo una escultura grotesca y escatológica que resume, de modo esperpéntico, sus vacíos horizontes existenciales.

Cercana a *Auto* en su planteamiento, pertenece a las obras beckettianas de Caballero, donde la espera es el único motor de la acción, pues provoca la reconstrucción del pasado por parte de los personajes allí congregados.

**- *Destino desierto* (1996)**

Estrenada por Teatro El Cruce en la Sala Olimpia de Madrid en 1996.

Inédita.

Seis personajes acuden con la esperanza de recibir un premio –un viaje a Tierra Santa- a un mismo lugar. Nadie les recibe y su espera continúa hasta que uno de los premiados, Esteban, les explica los motivos que les han reunido a todos allí. La explicación pretende movilizarlos e invitarlos a hacer de ese viaje una experiencia íntima y real, de modo que abandonen sus miedos y prejuicios. Muy similar en planteamiento y forma a *El Quinteto de Calcuta*, su desarrollo resulta –sin embargo- más predecible y, sobre todo, autoexplicativo, pues carece de la ambigüedad y del final abierto de la anterior.

**- *A bordo* (1996)**

Estrenada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1996.

Publicada en 1996 en *Por mis muertos* por Editorial Galaor.

Pieza breve en la que dos cadáveres –Norte y Sur- dialogan sobre sus respectivas vidas. La obra, influida por la poesía de Manrique y de Machado –cuyas metáforas recorren el diálogo entre ambos protagonistas, es una reflexión lírica sobre la existencia humana en la que se desarrolla, desde la deconstrucción, el tópico de la *vanitas*.

**- *Solo para Paquita (estimulante, amargo y necesario)* (1997)**

Publicada en *Teatro breve entre dos siglos* en 2004 por Ediciones Cátedra.

Monólogo en el que un personaje femenino –Paquita- confiesa dos asesinatos antes de que la actriz que la interpreta haga lo propio en el tramo final de la obra. El texto, concebido con una estructura fuertemente poética y simbólica, se convierte en una suerte de concierto verbal (un solo, como indica su título) donde se abordan temas como la violencia, la locura o la necesidad de la ficción para justificar y aliviar nuestra existencia real.

**- *María Sarmiento* (1997)**

Inédita.

Estrenada en la Muestra de Autores Contemporáneos de Alicante en 1998.

Las vidas de cuatro hermanas que viven en un pueblo que representa, con crudeza paródica, los rasgos de la España profunda se ven alteradas por la llegada de un



fugitivo: Sarmiento, un bandolero gitano que representa –en sus rasgos físicos y psicológicos- la antítesis del galán.

La obra toma como punto de partida el mundo lorquiano y homenajea a su autor desde la comicidad y la burla, haciendo hincapié en los tópicos más imitados del teatro y el verso de Federico García Lorca, tales como el amor imposible, la represión, la idealización de los personajes marginales o el gusto por la fusión de los elementos de vanguardia y la poesía popular.

Irreverente en su forma y, más aún, en su lenguaje, la obra posee una curiosa doble dimensión: por un lado, supone una declaración de amor al teatro lorquiano –del que Caballero se revela, escena a escena, como un gran conocedor- y, por otro, constituye un firme rechazo a la banalización de su obra y de su significado.

**- *¡Santiago (de Cuba) y cierra España! (1998)***

Estrenada en el Teatro de la Abadía en 1998.

Publicada en 2002 por la Fundación Autor.

Mosaico en el que a través de escenas breves se hace un particular retrato de la crisis del 98. La obra, de personaje colectivo, combina figuras anónimas, históricas y alegóricas y se inspira, desde el punto de vista de su argumento y estructura en el modelo de la revista política.

**- *Un busto al cuerpo (1999)***

Estrenada por Teatro el Cruce en el Teatro Moderno de Guadalajara en 1999.

Publicada en 2002 por Ediciones la Discreta.

Tres mujeres de idéntico nombre –Cristina- y diferente generación discuten acerca de la idea de una de ellas de operarse el pecho. La estética y el culto al cuerpo se convierten en el tema central de esta comedia que plantea asuntos como la alienación o la independencia y la reivindicación de la identidad –esencialmente, femenina- en el contexto de la posmodernidad. El debate, lejos de ser evidente o maniqueo, aborda la cuestión desde puntos de vista contradictorios que exigen un posicionamiento final por parte del público.

**- *Te quiero, muñeca* (2000)**

Estrenada por la compañía Promotrasgo en el Teatro Euskalduna de Bilbao en 2000.

Publicada en 2002 por Ediciones la Discreta.

Inspirada en *Casa de muñecas* y *Pigmalión*, se cuentan aquí los intentos de Andrés de conseguir a la mujer perfecta. La muñeca que da título la función, Nora, es un autómata diseñado por una científica que se presta al experimento de Andrés. Comedia romántica y comercial que forma junto con *El amor de Eloy* el binomio de obras sentimentales de Ernesto Caballero.



Fig. 8

**- *En una encantada torre*, en colaboración con Asun Bernárdez (2000)**

Sin estrenar.

Publicada en 2000 por la revista ADE TEATRO: 130-145.

Deconstrucción de *La vida es sueño* de Calderón a partir de uno de sus personajes secundarios: el Capitán que abandera la rebelión popular a favor de Segismundo contra su padre el rey Basilio. La repetición de los errores del pasado se transforma en esta pieza –llena de referencias intertextuales– en una reflexión sobre el poder y la visión cíclica de la Historia. Personajes como Clarín, el Defenestrado o Rosaura comparten protagonismo e invitan a una relectura posmoderna y, a la vez, muy fiel en su esencia y estilo del texto de Calderón.

**- *El descenso de Lenin* (2001)**

Sin estrenar.

Publicada en 2006 por la Asociación de Autores de Teatro.

Lenin, en compañía de Rosa, una dependienta de MacDonalds, se pasean por Madrid y, más allá, por la Europa de finales del siglo XX con el propósito de *evangelizar* a la sociedad con su mensaje socialista. Su labor acaba siendo una utopía quijotesca y solo obtiene desaires y calamidades. Compuesta en escenas breves, esta obra de personaje colectivo está marcada por una fuerte influencia del mundo valleinclanesco y en ella desempeñan un papel esencial tanto las referencias literarias como las históricas.

**- *Tierra de por medio* (2002)**

Estrenada por Teatro El Cruce en el Teatro Galileo de Madrid (2002)

Publicada en 2003 por Caos Editorial.

La construcción de unos terrenos se ve en peligro debido a la aparición del cadáver de un inmigrante ilegal. Juan, un policía honesto, intentará averiguar la verdad sin ser consciente de que nadie, ni siquiera la mujer de la víctima, desea que esa verdad llegue a ver la luz. La obra forma parte del teatro comprometido de su autor –su tema es, en este caso, la burbuja inmobiliaria y la corrupción que trajo consigo- y recuerda, en este caso, el modelo de Ibsen en *Un enemigo del pueblo*.

**- *Las mujeres de los futbolistas* (2002)**

Inédita.

Sin estrenar.

Comedia en la que cinco esposas de cinco conocidos futbolistas conviven en un hotel de Tokyo donde han ido a acompañar a sus maridos. Los personajes son identificados a través del puesto que ocupan estos en su deporte: Mujer del crack, Mujer del portero, Mujer del delantero centro, Mujer del defensa lateral y Mujer del centrocampista. Todas ellas ven cómo su realidad se trastoca cuando descubren a las geishas que, interpretadas siempre por la misma actriz, dicen tener relaciones con sus esposos.

La obra coincide con *La permanencia* en su estructura futbolística (se divide en dos actos y una prórroga) y con *Un busto al cuerpo* en los temas que plantea, pues a través de su humor y de su trama sainetesca (el enredo se plantea a partir del motivo

tradicional de la infidelidad y el engaño) se esbozan cuestiones relativas a la independencia de la mujer en una sociedad en la que pesan, de forma atávica y opresiva, los vínculos sexistas del pasado.

**- *Pepe el Romano. La sombra blanca de Bernarda Alba* (2003)**

Estrenada en Vitoria en 2003.

Publicada en 2003 por la Universidad de Murcia.

Escrita a partir de una idea de Mikel Gómez de Segura, en esta obra se desarrolla cómo pudo ser el mundo masculino paralelo a la acción femenina de *La casa de Bernarda Alba*. En ella aparecen personajes extraídos de la obra lorquina –como Pepe el Romano–, personajes inventados por Caballero –como el Mendigo– y la figura del propio Lorca, que convierte la obra ya no solo en un ejercicio intertextual sino, como es habitual en las obras de Caballero, también metateatral.

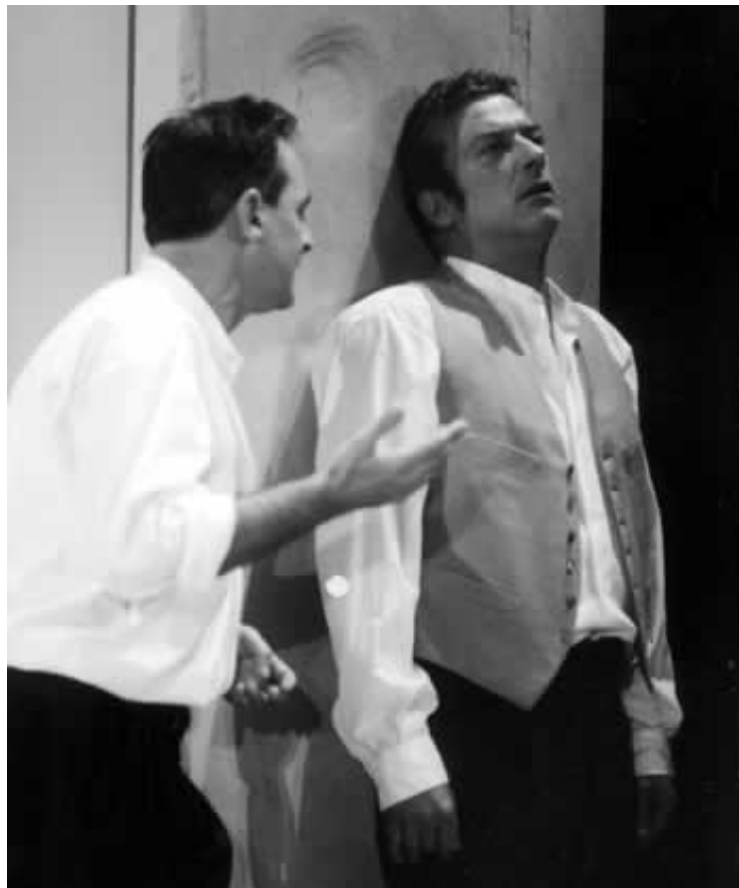


Fig. 9

**- *El amor de Eloy* (2003)**

Estrenada en el Teatro Campos Elíseo de Bilbao en 2013.

Inédita.

Tres hombres que son, en realidad, las tres vertientes del mismo personaje –Eloy– intentan seducir a una misma mujer. Cada uno de ellos representa una faceta diferente del individuo contemporáneo y, específicamente, de la masculinidad, ya que la obra se plantea –desde el humor– como un análisis del papel del hombre en el mundo actual y, más aún, dentro del ámbito de las relaciones y la pareja.

La comedia se sostiene sobre el juego metateatral en el que cada uno de ellos interpreta roles diferentes con el propósito de enamorarla y, más aún, de convivir con ella. La reflexión sobre las relaciones de pareja se aproxima al mundo de *Te quiero, muñeca* y da lugar a una obra llena de equívocos y situaciones cómicas que ha tenido un recorrido notable en el teatro comercial.



Fig. 10

### **- *Aliento azul* (2004)**

Sin estrenar.

Publicada en *Primer Acto*, nº 304. Madrid. 2004: 40-48.

Un soldado que dice ser Ludwig Wittgenstein pero que, al mismo tiempo, duda de la realidad de su propia identidad –pues nos presenta su mundo como un escenario y su vida como el eco del personaje histórico a quien representa- nos relata la historia del poeta alemán Georg Trakl, que tras participar en la Primera Guerra Mundial acabó siendo internado en un psiquiátrico y suicidándose tras consumir una sobredosis de heroína. La peripecia histórica es el punto de partida de un monólogo construido como un alegato filosófico contra la guerra.

### **- *Sentido del deber* (2005)**

Estreanda en la Sala Ítaca de Madrid en 2005.

Publicada en 2007 por la revista *La Ratonera*.

Deconstrucción de *El médico de su honra*, donde el tema del honor se convierte en excusa dramática para plantear un tema grave y de amplio calado social: la violencia doméstica. La acción se traslada a un cuartel de la guardia civil en el que los celos darán lugar a un doble crimen que terminará con el suicidio del propio agresor.

La obra respeta fielmente la trama central del drama calderoniano, reinterpretando y actualizando sus elementos de modo que adquieran un nuevo sentido. En cuanto al lenguaje, aunque se mantiene el tono poético y la fuerza del texto original, Caballero apuesta por la reducción de los parlamentos de Calderón a su expresión más esencial. En este sentido, su labor como adaptador parte no solo de la modernización sino, más aún, de la síntesis:

- Se reduce el número de tramas y subtramas dejando la obra limitada a su asunto central y, en este caso, único.
- Se reduce el número de personajes, prescindiendo de los secundarios que no interfieren decisivamente en el curso de la acción principal.
- Se reduce la extensión de las intervenciones de los personajes y se evita el monólogo, de modo que la expresión de su tragedia se lleva a cabo, una vez más,

a través del silencio y de la omisión: el dolor, en esta obra, no encuentra palabras con las que verbalizarse.

**- *En la Roca* (2005)**

Estrenada en el Teatro Español de Madrid en 2009.

Publicada en 2010 por el Teatro Español.

Dos espías, Kim y Guy, planean un atentado contra el general Franco. Inspirada en dos personajes reales y en un encuentro real mantenido en Gibraltar, en el hotel The Rock (de ahí el título de la pieza), constituye una doble reflexión. Desde el punto de vista histórico, se ahonda en las causas de la derrota republicana y en las tristes consecuencias que habría de tener la futura dictadura. Desde el punto de vista filosófico, se debate sobre ideas como si realmente el fin justifica los medios o el valor de la vida humana. La confusa situación temporal en la que se ubica la obra hace que irrumpa, de nuevo, la metateatralidad, elemento fuertemente relacionado con el mundo del espionaje al que, como ya sucediera en *El cuervo graznador grita venganza*, perenecen ambos personajes.



Fig. 11

**- *Josu y los tiburones* (2005)**

Inédita.

Sin estrenar.

La obra, en la que se combina el análisis político con la reflexión existencial, plantea el juicio *post-mortem* que se celebra por un jurado simbólico (un grupo de tiburones) a un personaje llamado Josu Galíndez. La obra supone un recorrido por su conciencia (donde se plantean temas como la culpa, la memoria o la realidad de nuestro propio yo) así como una revisión de la Historia del siglo XX. En este caso, además, no solo se ciñe a la realidad española, sino que se lanza una mirada crítica hacia la complicidad de los países europeos y de Estados Unidos en la consolidación de regímenes totalitarios en ciertos lugares de Hispanoamérica.

El texto se construye desde el recuerdo del protagonista, que ha de recuperar la memoria de lo vivido para entender su situación actual. Tanto el hecho de que se aborde su biografía desde la muerte como la idea de someter a un personaje a un juicio y la analepsis que sostiene la función desde el punto de vista temporal son tres rasgos que se reiteran con frecuencia en otras obras de Caballero.

**- *Leandro o la búsqueda del equilibrio* (2006)**

Inédita.

Sin estrenar.

Compleja y ambiciosa obra en cuanto a su envergadura literaria que consigue, a pesar de la dificultad de su propósito, esbozar un retrato sólido y bien documentado de la figura de Leandro Fernández de Moratín.

De nuevo, nos hallamos ante un personaje que ha de hacer frente a sus demonios al final de su vida y, si bien en este caso no se plantea el motivo argumental de un juicio externo, sí que se mantiene el esquema judicial en tanto que el protagonista hace una valoración –crítica y profunda- de su existencia en una doble dimensión: como autor teatral y como hombre político comprometido con su tiempo.

Ejemplo de la pasión de Caballero por la tradición teatral supone, además, una muestra más de su singularidad, pues se fija en uno de los momentos menos populares –desde el punto de vista de la posmodernidad- de nuestro teatro: la Ilustración. En este sentido, lo más interesante de la obra reside no solo en el juego de la metateatralidad –pues todo el



texto versa, a su vez, sobre los tres textos más célebres escritos y estrenados por Moratín: *El viejo y la niña*, *La comedia nueva*, *El sí de las niñas*-, sino que constituye también una reivindicación de un modelo educativo, cultural y social que atañe al espectador coetáneo a Caballero. Leandro no es, en el fondo, la reivindicación de un autor sino, más aún, una aguda reflexión sobre el atraso cultural español y una defensa del europeísmo entendido en términos ilustrados.

**- *Maniquís* (2008)**

Estrenada en 2008 en el Teatro del Arenal, Madrid.

Cinco maniquís cobran vida y deciden asumir su nueva identidad convirtiéndose en personas. Realizan un viaje alegórico a través de las plantas de su centro comercial y, finalmente, solo una de ellas se atreverá a cruzar la puerta de salida en un ejercicio de absoluta libertad. La comedia, llena de juegos de palabras y crítica social, es –sin embargo- una de las piezas más metafísicas de Caballero a pesar de su aparente sencillez.



Fig. 12

**- Oratorio para Edith Stein (2011)**

Inédita.

Estrenada en 2011 en el Teatro Español.

Pieza incluida en el tríptico *Santo* en la que, una vez más, la Historia es la excusa de Caballero para abordar algunos de sus temas más personales. Edith Stein, mujer judía convertida en monja tras profesar voluntariamente la fe católica, es sometida a un duro interrogatorio por un oficial de las tropas nazis en el que se pondrá a prueba su coherencia, su valentía y su capacidad para defender sus ideas contra la violencia que pretende arrebatarlas.

La obra, tal y como indica en el documento el propio autor, está a medio camino entre la creación propia y la dramaturgia a partir de materiales ajenos, pues se combina el testimonio del personaje histórico con fragmentos de la obra de Santa Teresa de Jesús, autora que inspiró su conversión y que aparece, en esta pieza, como un personaje más que nos permite adentrarnos en la psicología –desde su dimensión subconsciente y onírica- de la protagonista.

**- Naces, consumes, mueres (2012)**

Estrenada en el Teatro Calderón de Valladolid por la compañía Primas de Riesgo en 2012.

Inédita.

Comedia inspirada en un auto poco conocido de Calderón, *El gran mercado del mundo*. A partir de las figuras de dicho texto se construye una obra en la que las actrices representan los hábitos de consumo de la sociedad contemporánea. A partir de un humor ácido e intelectual, que recuerda la escritura de autores como Thomas Bernhard (influencia habitual en la crítica cosmovisión de Caballero), se critica la superficialidad y el pragmatismo, no sin aproximarse a los personajes y justificar sus motivaciones de modo que los contemplemos desde una dimensión especular: son nuestro reflejo y, por tanto, exigen nuestra crítica y, a la vez, nuestra indulgencia.

Muy próxima en sus temas, intenciones y estética a *Auto*, constituye junto con esta y con *Sentido del deber* una suerte de trilogía calderoniana dentro de la trayectoria de Caballero.

● **Versiones, dramaturgias y adaptaciones**

- ***Rosaura, el sueño es vida, mileidi. Versión libre de *La vida es sueño*.***

Estrenada por Producciones Marginales en el teatro de la Escuela de Arte Dramático en 1984.

Versión de *La vida es sueño* de Calderón. Inédita.

Deconstrucción de *La vida es sueño* en la que se presenta la obra de Calderón desde el punto de vista de la trama protagonizada por Rosaura. En su desarrollo se funde la trama de *La vida es sueño* con un relato de ciencia-ficción que recuerda al experimento sobre el que se construye *El cuervo graznador grita venganza*. Este esfuerzo científico por comprender la esencia del clásico calderoniano se resumía en el programa de mano de su estreno con esta crítica –y posmoderna- sinopsis:

“El nivel más inmediato de la obra lo constituyen las aventuras de la princesa Rosaura cuando rescata al príncipe Segismundo de los "terribles lunáticos", Angélica (la niña), articula en forma de cuento toda la anécdota referida a la ciencia-ficción. Para ella un simple basurero del espacio es un príncipe, la superficie lunar convertida en un inmenso vertedero no es otra cosa que un lugar donde va a parar todo lo que se nos pierde en la tierra, un dispositivo para condicionar la conducta es un "aparato de embrujos", etc.”

Difícil de sintetizar, en tanto que no presenta un argumento convencional, *Rosaura* –que puede considerarse, en cierto modo, como la lejana génesis de la futura *En una encantada torre*- constituye un ejemplo de fusión de influencias en el que, a partir de las ideas calderonianas se da cabida a fuentes tan diversas como Shakespeare, Gilgamesh, Jorge Manrique o David Bowie.

- ***Brecht cumple cien años (1998).***

Dramaturgia sobre textos de Bertolt Brecht estrenada en el Teatro de la Abadía en 1998.

Inédito.

Selección de textos no teatrales de Brecht –esencialmente líricos- con los que se construye un montaje que ahondaba en su vertiente social y comprometida.

**- *En tierra de nadie.***

Dramaturgia a partir del gui3n de Danis Tanovic de la pel3cula del mismo t3tulo.

Estrenada por K Producciones en el Teatro Nuria Espert de Fuenlabrada en 2004.

Publicada en 2004 por la revista *Primer acto*.

Pieza antibelicista centrada en el conflicto yugoslavo en la que Caballero redujo los personajes y acciones de la pel3cula en que se basa para condensar la trama y plantear un eficaz relato contra la guerra y su sinraz3n.



Fig. 13

**- *La loba.***

Versi3n de la obra de Lillian Hellman. Estrenado en el Teatro Espa3ol en 2012.

Publicada en 2012 por el Centro Dram3tico Nacional.

Texto en el que, con escasas diferencias, Caballero se mantuvo fiel a la obra original de Lillian Hellman, donde a trav3s del personaje protagonista se elabora una cruda met3fora de las consecuencias del capitalismo llevado al extremo. La falta de escr3pulos de *la loba* se ve acentuada en la versi3n de Caballero en tanto que fortalece el papel –y, por tanto, la oposici3n y rivalidad- de los personajes que la rodean.



Fig. 14

**- Doña Perfecta.**

Versión de la obra teatral de Benito Pérez Galdós.

Estrenado en el Centro Dramático Nacional en 2012.

Publicada en 2012 por el Centro Dramático Nacional.

Metáfora de la oposición entre civilización y barbarie, representados –respectivamente– por Pepe Rey (el progreso) y su tía Doña Perfecta (la tradición), Caballero restituye el final de la novela y elimina, así, el cambio que introdujo Galdós en su desenlace cuando escribió la versión teatral. Estrenada en 2012 y reestrenada en 2013, constituye uno de los grandes éxitos de Caballero como adaptador, director y responsable del Centro Dramático Nacional.



Fig. 15

**- *Montenegro (Comedias bárbaras)* (2013).**

Dramaturgia sobre la obra de Valle-Inclán.

Estrenado en el Centro Dramático Nacional en 2013.

Versión sintética de las *Comedias bárbaras* que se centra, en este caso, en el personaje de Montenegro. La historia de su saga sostiene la dramaturgia de Caballero, que nos sitúa ante un relato in media res donde todo posee valor simbólico (tanto en el texto, como en la escenografía e incluso en la interpretación). Construida como un gigantesco flash-back, se nos describe el viaje que hace el personaje protagonista desde la violencia y el despotismo hacia el arrepentimiento y su trágico final, pues ha de morir a manos de sus propios hijos.



### 3. La tradición teatral en la dramaturgia de Ernesto Caballero.

La presencia de la tradición literaria es esencial para entender e interpretar, en toda su complejidad, el teatro de Ernesto Caballero. En su doble faceta de autor y director ha mostrado desde sus inicios no solo un evidente conocimiento de sus predecesores sino, más aún, una firme voluntad de actualizar sus personajes y temas, respetando su esencia y buscando, a la vez, el modo de invertir la visión convencional que lectores y espectadores tenemos de ellos.

En su caso, pues, no se puede hablar de un intento de subversión, sino de respetuosa transgresión: su vocación de originalidad no le lleva a destruir el modelo, más bien, al contrario, se convierte en el punto de partida de un ejercicio que persigue la creación sin caer en la imitación ni en la parodia, en un punto de difícil ejecución y que, sin embargo, se consigue con éxito en sus títulos más emblemáticos.

A menudo, las referencias se hacen explícitas en el propio texto e incluso, en un juego de distanciamiento que invita al público a afrontar la obra desde su propio bagaje teatral, los personajes nos hacen conscientes de su preexistencia literaria. En cualquier caso, tal y como expresa en boca de Nora en *Te quiero, muñeca*, la voluntad de Caballero –en la autoría y en la dirección– no es llevar a cabo un ejercicio vacío y culturalista, sino apoyarse en la tradición teatral como recurso para encontrar nuevos caminos en la estética, en la dramaturgia e incluso en la explicación de nuestra propia identidad:

“NORA. Sí, sí, se permiten hacer lo que quieren, y eso no me parece mal. Lo que no puedo soportar es que utilicen a los clásicos para no cuestionarse nada, para que todo siga estando como está, para hacer un ejercicio culturalista que no lleva al a gente más que a engaños y a sufrimientos.” (CABALLERO, 2002c: 61-62)

Según afirma Nora, los clásicos –cuya presencia en la obra de Caballero es más que evidente– deben servir para cuestionar, es decir, que su voz y sus palabras han de interpelarnos incluso cuando creamos conocer su mensaje. Según se desprende de las obras de Ernesto, la tradición cultural nos define y, por tanto, nuestro presente es herencia y consecuencia directa de todo cuanto ha sido escrito y creado antes. De ahí que, como enuncia el protagonista en *El descenso de Lenin*, ciertas actitudes



fuertemente ancladas en la tradición literaria –como el pesimismo barroco en el caso de las letras españolas- puedan formar parte de la identidad de todo un país:

“LENIN. El pesimismo de sus hijos más brillantes, esa sí que es una herencia nefasta en el viejo continente.” (CABALLERO, 2006a: 74)

En cuanto a las fuentes que encontramos en la obra dramática de Caballero podemos hacer dos grandes subdivisiones:

- según su origen: fuentes cultas y populares,
- según su cronología: fuentes del Siglo de Oro y contemporáneas.

A continuación nos dedicaremos al estudio de los rasgos esenciales en cada uno de estos dos grandes grupos.

### 3.1. Según su origen: fuentes cultas y populares

La heterogenidad del teatro de Caballero le permite integrar referencias de origen muy diferente e incluso dentro de una misma obra se pueden conciliar fuentes y estilos aparentemente irreconciliables. Ejemplo de ello sería *Un busto en el cuerpo*, donde se conjuga la comedia comercial, la reflexión crítica y la presencia de referencias tan dispares como el teatro de George Bernard Shaw o la poesía de San Juan de la Cruz, a quien se menciona en diversos momentos del texto.

En cuanto a la revitalización de la literatura popular, en la obra de Caballero se observa la presencia de mitos, cuentos e incluso de tópicos propios de la poesía lírica tradicional, todo ello convenientemente actualizado y presentado desde una lectura que deconstruye el tópico sin romper su esencia. En *Tierra de por medio*, una crítica de la especulación inmobiliaria fuertemente anclada en la actualidad, se emplean –sin embargo– dos relatos muy distintos entre sí con una misma función simbólica:

- el primero, relatado por Fátima, nos recuerda el estilo y la estructura de los apólogos medievales y nos remite –indirectamente– a *Las mil y una noches*:

“FÁTIMA. La verdad. Historia dice: Un hombre joven como tú quiere la verdad, la verdad de todas cosas, y visita viejo hombre sabio. Viejo hombre sabio sabe mucho. Mucha magia. Tiene bola cristal. Todas preguntas hombre joven en bola cristal. Hombre joven pide viejo hombre sabio conocer cosas bola cristal. Viejo hombre sabio deja ir hombre joven dentro bola cristal. Hombre joven conoce así Verdad. Cuando hombre joven fuera bola cristal, viejo hombre sabio da martillo hombre joven. Hombre joven golpe fuerte: rompe bola cristal. La Verdad.”  
(CABALLERO, 2003b: 29-30)

- el segundo, narrado por Juan, se convierte en una alegoría cómica del tema de la obra: se trata, en este caso, de un cuento infantil (*Los tres cerditos*), que Caballero incluye desde una óptica cercana a la estética pop, deconstruyendo su vertiente lúdica y transformándolo en una historia siniestra y de naturaleza económica:

“JUAN. ¿Nuestra casa? Escucha, Lucía. cuando el otro día fui a buscarte a la guardería te oí contarles a los niños el cuento ese de los tres cerditos. Te pareceré un poco simple, pero me quedé dándole vueltas a esa

historia. Tres cerditos que se construyen cada uno una casa: los dos primeros quieren soluciones fáciles y construyen sus casas de paja y madera. Y claro, el lobo las derriba y se los merienda. El tercero, en cambio, se la construye de ladrillos y entonces el lobo no puede entrar. No puede entrar. ¿Entiendes?” (CABALLERO, 2003b: 45)

Ejemplo paradigmático de su capacidad para trasladar al presente elementos de la cultura popular es el monólogo de la Esposa en *Auto*, donde el personaje relata su escena erótica reproduciendo uno de los esquemas más repetidos en la poesía popular castellana: la mujer que, al ir a lavar a la fuente, vive un encuentro amoroso. En este caso el lirismo se consigue a partir de un consciente feísmo, transformando a la joven doncella en una mujer convencional y aburrida de su vida conyugal que, en una excursión, se deja llevar –por primera vez en años- por su instinto:

“ESPOSA. Estoy en la fuente, estoy algo rabiosa y algo apenada fregando, fregando, restregando, restregando, sola ni siquiera el lavaplatos automático, en esa horrible fuente de agua helada (...) ¿Qué hacía allí tan quieta? ¿Qué hacía? ¿Qué hacer? Perderse, perderse entre las breñas, eso, hacer algo fuera de lo normal, desquitarme allí, entre las breñas, como un animal salvaje, como un ser irracional, eso hice: perder el progreso y la civilización entre aquellas breñas con aquel transportista.” (CABALLERO, 1994: 30)

En este fragmento, además, se aprecia –al igual que en otros momentos de la obra- la puesta al día de otro de los tópicos clásicos de nuestra tradición: el menosprecio de corte y alabanza de aldea. Actualizado y convertido en una crítica corrosiva contra el consumismo, los personajes se posicionan a favor de un progreso que, sin embargo, los deshumaniza:

“ESPOSA. Estaba harta, sí, lo reconozco, harta de tanto campo. No me gusta el campo. Nunca me ha gustado. Me gusta mi casa y me gusta el progreso y la civilización.” (CABALLERO, 1994: 29)

Pero la influencia de la lírica popular no se ciñe, exclusivamente, a los temas, sino que también afecta a la forma y el ritmo del propio discurso dramático. La musicalidad de los textos de Caballero, que entronca –asimismo- con nuestro teatro barroco, es una de las características más notables de sus obras, donde se busca el equilibrio entre la expresión contemporánea y la depuración poética. Incluso en

ocasiones, como sucede en el poema *Encadenamiento* de *Destino desierto*, se reproduce un mecanismo propio de la lírica popular, en este caso, la creación de un poema a partir del uso continuo de anadiplosis y epanadiplosis:

“Y allí todos los premiados  
allí se encontraron todos  
con alguien que les contó  
este cuento titulado  
como digo  
“Encadenamiento”, o si les gusta, “Destino Desierto”.  
Bien, ¿qué tal?” (CABALLERO, 2002a: 18)

Más allá de la imitación de procedimientos o mecanismos concretos de la lírica popular, su influencia se aprecia en Caballero en la búsqueda de la esencialidad. La economía expresiva que propone como pauta estilística encuentra en la poesía el modo de realizarse y hacerse posible en el escenario, de modo que muchos de sus textos beben de la musicalidad de nuestra tradición lírica y se contagian de ella hasta el punto de dar lugar a textos tan líricos como *Nostalgia del agua*, donde la brevedad de las intervenciones de los personajes y el ritmo –marcado por las continuas pausas y silencios- de su conversación es marcadamente poético. Además, todo el texto está impregnado del tono propio de las leyendas, de modo que el encuentro de los dos personajes se ve marcado por el recuerdo de un hecho sucedido tiempo atrás y que se expresa dentro de los parámetros y convencionalismos propios del folklore y las tradiciones orales:

“MUJER. Decía que hay cosas que no se pueden olvidar así como así.  
HOMBRE. ¿Por ejemplo?  
MUJER. ¿Quiere un ejemplo?  
HOMBRE. Sí, por favor.  
MUJER. La infancia en un pueblo.  
HOMBRE. Uno recuerda poco de esos años.  
MUJER. Un pueblo que ahora solo habitan los peces.  
HOMBRE. ¿De qué está hablando?  
MUJER. De ese pueblo fantasma hundido ahí, en medio del pantano. ¿Acaso no nació usted en él?  
HOMBRE. ¿Cómo sabe?

MUJER. La dama del pantano conoce los secretos del lugar.” (CABALLERO, 1996a: 31)

En otros casos se recurre al juego de la polifonía, retomando la idea del coro griego y construyendo los personajes desde una multiplicidad que, además, de permitir ahondar en su psicología, también supone un artificio poético, en tanto que otorga la posibilidad de conjugar voces y tonos como si de una partitura se tratase. Este es el caso de comedias como *El amor de Eloy* o *Un busto al cuerpo*, donde la triplicación del personaje –Cristina 1, Cristina 2 y Cristina 3, en *Un busto al cuerpo*; Eloy 1, Eloy 2 y Eloy 3, en *El amor de Eloy*- provoca una sensación rítmica e incluso acústica tan interesante como la indagación psicológica que se lleva a cabo en los personajes.

En el caso de las referencias de la tradición culta, estas se hacen a menudo explícitas en el propio título de las obras que, en un rasgo habitual en la cultura de la posmodernidad, se plantean como revisión del clásico al que aluden. Esta relación en el título se establece de cuatro modos diferentes:

- **Alusión explícita a un personaje de la obra original:**
  - o *Rosaura*: personaje femenino protagonista de *La vida es sueño*
  - o *Pepe el Romano*: personaje masculino (ausente) de *La Casa de Bernarda Alba*
- **Alusión al autor que inspira el tema y estilo de la pieza:**
  - o *Leandro o la búsqueda del equilibrio*: la obra traza un recorrido por la dramaturgia y las peripecias vitales del autor que le da título, Leandro Fernández de Moratín.
- **Mención de un elemento o cita de la obra previa:**
  - o *El cuervo graznador grita venganza*: clave de los cómicos en *Hamlet*
  - o *En una encantada torre*: espacio del encierro de Segismundo en *La vida es sueño*
- **Alusión evocadora a un motivo o tema de la tradición literaria:**
  - o *A bordo*: la vida como río, en referencia a poetas como Manrique y Machado.
  - o *Sentido del deber*: alusión al motivo del honor, asunto central de esta obra –reelaborado desde la crítica social- y de su referente más evidente, *El médico de su honra*

En el caso de las fuentes cultas, resulta reveladora la voluntad de Caballero de hacer explícitos los materiales de los que parte. Tanto en aquellas obras que nacen como un ejercicio de deconstrucción (*Sentido del deber, En una encantada torre, Pepe el Romano...*) como en aquellas que se plantean como un texto autónomo en el que las fuentes surgen de modo mucho más casual, que no arbitrario (*Squash, Maniquís, En la Roca, ¡Santiago (de Cuba) y cierra España!...*), Caballero nos ofrece las pistas necesarias para interpretar la obra desde las fuentes que la han inspirado o, cuando menos, que han intervenido en su creación. Poseedor de un estilo propio y de una mirada absolutamente singular sobre la realidad que retrata, no se esfuerza por alejar las referencias del público en un ejercicio de altivez culturalista, sino que disfruta ofreciéndonos el espejo clásico en el que se miran sus personajes, de modo que la obra se convierte así en una pieza polisémica y dialógica, en tanto que su sentido se desprende de la relación que mantiene consigo misma y con los textos precedentes.



Fig. 16

Son muchos y muy numerosos los ejemplos que podemos citar de esta presencia explícita o implícita, pero siempre reconocible y, a menudo, explicativa de las fuentes cultas en la obra de Caballero. En su obra *Te quiero, muñeca* (2002) se dan cita la mayoría de los mecanismos a través de los cuales se lleva a cabo en su teatro este modelo de intertextualidad, por este motivo la empleamos como ejemplo a continuación para ilustrar dichos procedimientos:

- **Alusiones explícitas a la fuente dentro del diálogo**

Los personajes comentan, valoran e incluso debaten a propósito de la fuente que sirve de inspiración al texto. La fuente, de este modo, se convierte en parte de la obra y da pie a pasajes metatextuales en los que los protagonistas ejercen de improvisados críticos literarios que aportan, habitualmente, una visión distanciada, personal o incluso irónica del clásico al que se refieren.

Fuente	Alusión explícita en el diálogo
<p><i>Frankenstein</i> (1818) Mary Shelley (1797-1851)</p>	<p>NORA. Yo solo expuse lo que resulta obvio. Me acordé del mito de Frankenstein en la historia de Mary Shelley, y el planteamiento inicial de esta película me parece un gran error, sobre todo por el hecho de venderse como la primera vez que se lleva al cine la verdadera historia de Frankenstein. La autora, cuando lo escribió, no consintió en darle una pareja al monstruo bajo ningún concepto, porque lo monstruoso siempre da miedo. Es algo que se queda suelto por el mundo, y luego ya no puede recogerse nunca más. (CABALLERO, 2002c: 61)</p>

- **Alusiones explícitas a la fuente en los nombres de los personajes**

Solo con la lectura de los *dramatis personae* de muchas de sus obras ya se nos hace partícipes de las referencias textuales previas. En este caso, si bien se exige un mayor nivel cultural por parte del lector, Caballero no suele optar por fuentes ignotas o minoritarias, sino que prefiere modelos universales y accesibles para todo tipo de espectadores.

Fuente	Alusión explícita en los nombres de los personajes
<p><i>Casa de muñecas</i> (1879) Henrik Ibsen (1828-1906)</p>	<p>(<i>Vuelve a pulsar el mando activador de NORA</i>) ANDRÉS. Hola cariño... NORA. ¿Qué sucede? ANDRÉS. Nada, te has quedado dormida. NORA. ¿Dormida? ¿Qué hace aquí la doctora? (CABALLERO, 2002c: 31)</p>

• **Alusiones implícitas a la fuente a través de la recreación de acciones singulares y reconocibles presentes en el texto en que se inspira**

De nuevo se juega con el nivel de conocimiento que, de la tradición teatral, tenga el público, si bien se opta –una vez más- por situaciones lo suficientemente célebres como para que no supongan un obstáculo en la comprensión del texto. Los personajes se transforman, de este modo, en actores que representan papeles ajenos y se da pie a ese ejercicio de metateatralidad –que casi podríamos denominar, por su densidad referencial, hiperteatralidad- tan característico del teatro de Caballero.

Fuente	Alusión implícita a través de una acción singular
<p><i>Casa de muñecas</i> (1879) Henrik Ibsen (1828-1906)</p> <p>• Acción reconocible: El portazo con el que se cierra la obra tras la marcha de Nora.</p>	<p>ANDRÉS. Nora, Nora, otra portazo no, por favor... Ahora no podría soportarlo... Nora, Nora, regresa, regresa. Lo siento, no he querido ofenderte... Ha sido la costumbre... Dame tiempo para cambiar... Antes no te ofendías... Nora, de verdad que siento algo por ti que no había sentido nunca por nadie. Te parecerá un milagro pero es cierto. (<i>Sale NORA dando un portazo.</i>) Un milagro. El mayor de los milagros. (CABALLERO, 2002c: 99-100)</p>

• **Alusiones implícitas mediante juegos de palabras presentes en el título**

El título no alude directamente a una obra, pero sí oculta –de modo más o menos obvia- la referencia que lo sostiene. Este es el caso de *Auto*, donde el sustantivo escogido no solo alude al objeto que desencadena la acción (el coche con el que los protagonistas tienen su accidente), sino que revela la fuente clásica (Calderón) y el género (auto sacramental) sobre el que se construye la obra. En *Te quiero, muñeca* es –de nuevo- el sustantivo el elemento verbal que nos remite a un clásico anterior: *Casa de muñecas*, de Ibsen, vínculo que se ve fortalecido por la aparición de Nora –protagonista también del texto de Ibsen- dentro del reparto de la función. En este sentido, es notable el gusto de Caballero por un cierto barroquismo referencial, en tanto que si bien el lenguaje de sus personajes tiende a la esencialidad, los niveles de lectura de sus obras –sostenidos en el complejo y rico ámbito cultural sobre el que se presentan- tienden a la multiplicidad y, más aún, a la simultaneidad.



En definitiva, la intertextualidad –tanto de fuentes cultas como populares– desempeña un papel esencial en la obra de Caballero y se plantea no como un enrevesado acertijo que ha de resolver el avezado espectador, sino como un guiño cómplice con el que su autor, además de homenajear a los autores y textos de los que bebe en su dramaturgia, nos ofrece la posibilidad de enriquecer los niveles de interpretación de su texto y su propuesta escénica.

### 3.2. Según su cronología: fuentes del Siglo de Oro y contemporáneas

Si bien no hay diferencia en su planteamiento, en tanto que ambos casos Caballero se aproxima a las fuentes con la misma actitud de cercanía y respeto, sí resulta interesante su interés por dos momentos muy concretos de la historia de la literatura teatral: el Siglo de Oro y el siglo XX.

En ellos, su fin como autor es el mismo: tanto las referencias barrocas como las contemporáneas sirven como punto de partida para abordar la actualidad y, más aún, la atemporalidad. No encontramos, pues, diferencias en el planteamiento de obras como *Sentido del deber* –de influencia calderoniana- o *El descenso de Lenin* –de tono valleinclanesco-, en ambas el protagonista es el presente y, a su vez, la propia condición humana. Los dos textos se sirven de una base textual previa –o hipotexto- sobre el que se construyen –hipertexto- del modo más autónomo y, a la vez, referencial posible. Los guiños a los textos y estéticas que influyen en su creación no condicionan el marco de libertad del autor, que desarrolla sus personajes siguiendo las pautas del modelo pero aportándoles cuanto de sí y de su mundo considera oportuno. De esta forma, aunque la lectura y la visión de la obra se enriquece si se entra en el juego intertextual, su percepción e intelección se puede realizar también desde la ignorancia de los materiales dramáticos en que se inspira, en tanto que en Caballero la deconstrucción siempre es un elemento que suma capas de significado, pero que no restringe o limita las posibilidades del público con afán elitista.

En cuanto al criterio, da la sensación de que la selección de la fuente tiene que ver más con el gusto y la obsesión personal de todo autor que con una distinta voluntad dramática. Todas ellas se abordan desde una misma perspectiva, siempre renovadora, sin asumir una esclavitud del texto previo que limite la creatividad del autor. Algo de ilustrado hay en su ejercicio literario –no en vano es uno de los directores actuales más aplaudidos en sus puestas en escena de dramaturgos como Moratín-, pues Caballero nos plantea el teatro como espejo concienciador y, a su modo, incluso didáctico. Esta es la idea que defiende el protagonista de Leandro o la búsqueda del equilibrio, una pieza inédita en la que el personaje de Moratín se convierte en el alter-ego del propio Caballero, que no disimula su empatía ni su coincidencia en algunas de las valoraciones que se hacen en la obra sobre el arte teatral, su necesidad de compromiso y la búsqueda de la naturalidad y la verdad en la puesta en escena frente a los excesos de la afectación:

“GOYA. Y ¿qué ha hecho para enfadar tanto a la gente?

LEANDRO. Expresar emociones de un modo natural. Concibe el arte sin las estridencias habituales de la mayoría de nuestros cómicos...

GOYA. ¿Y eso molesta?

LEANDRO. En España cuesta mucho que se acepte lo nuevo, lo distinto. El español se siente muy inseguro ante lo que desconoce y su reacción es el rechazo vehemente e indignado.” (CABALLERO, 2006b: 6-7)

Además del interés de Caballero por el XVIII en esta singular pieza -y como director de escena, pues ha estrenado con notable éxito de crítica y público las obras de autores dieciochescos hoy apenas representados como Moratín o Ramón de la Cruz-, su teatro bebe -desde la autoría- de las fuentes del XVII y del XX, con interés -eso sí- en los realistas de la segunda mitad del siglo XIX, como Ibsen o Galdós, en tanto que su teatro supone el inicio de la contemporaneidad donde Caballero sitúa sus propios textos.

El concepto de atemporalidad o universalidad se marca, a veces, en las propias acotaciones, de modo que el Caballero autor aconseje al futuro director el modo en que ha de abordar su propuesta. Así sucede en *Sentido del deber*, drama en el que se aborda el tema de la violencia de género a partir de la deconstrucción -explícita, incluso en el nombre de los personajes- de *El médico de su honra*, de Calderón. La acotación inicial no deja dudas sobre su voluntad universalizadora: “La acción tiene lugar en una casa cuartel de la Benemérita, aquí y ahora: en la nueva España de todos los tiempos” (CABALLERO, 2007: 81), hecho sobre el que se insiste más adelante:

“Hay lances que no se extinguen  
desde los tiempos remotos  
de don Pedro Calderón.” (CABALLERO, 2007: 99)

En cuanto a su pasión por los clásicos, se aprecia un rasgo común entre dos de sus mayores referentes (Brecht, en el teatro del XX; Calderón, en el teatro del XVII): Caballero se aproxima, sobre todo, a los autores que, como él mismo afirma, son capaces observar al ser humano bajo su máscara, es decir, a aquellos escritores que no llevan a cabo una profundización en la psicología del personaje a partir de sus acciones, sino que buscan, tras dichos actos, su naturaleza y sus motivaciones.

En este sentido, Caballero apuesta por lo que él mismo denomina “movimiento pendular”, pues nos aproxima y aleja de sus personajes conforme avanza la obra. La

aproximación tiene lugar en aquellos momentos en que se provoca la empatía y, por el contrario, el alejamiento sucede siempre que se nos ofrece su rostro más amargo y, por tanto, se provoca de algún modo nuestra condena o rechazo. Esto sucede en el caso de *Josu y los tiburones*, *Solo para Paquita* o *Femiscolta*, donde la valoración del personaje recae –finalmente– en la interpretación que de la historia haga el espectador. Todos ellos comparten acciones tan nobles como deshonrosas, de modo que su dibujo jamás es plano o maniqueo, sino que, incluso en aquellos personajes de los que se exalta su compromiso o su voluntad de cambiar la realidad –como Josu Galíndez en *Josu y los tiburones*– se subraya también su faceta más humana, sin ahorrarnos sus sombras ni sus fantasmas:

“TIBURONES. Sangre. Sangre. Sangre.

Todos los que participaron en tu secuestro  
han ido cayendo...

Incluido ese piloto americano que condujo el avión  
que te trasladó a la República Dominicana.

¿Recuerdas?

No, ¿cómo va a recordar si ibas borracho  
de cloroformo?

Ha llegado el momento de las presentaciones” (CABALLERO, 2005: 44)

Sin embargo, tal y como sucede en Calderón, dicho rechazo jamás es absoluto, sino que los personajes cuentan con la opción de explicarse de acuerdo con el medio y la realidad que les ha tocado vivir. Fuertemente vinculada con el tema del determinismo frente a la libertad, la mirada de Caballero se centra en el lado teatral de la existencia, tal y como hiciera Brecht al caracterizar, a través de prototipos, los diversos grupos sociales de la Alemania de su época.

No se busca solo, sin embargo, el distanciamiento o la deshumanización, sino que Caballero se mira en los clásicos para encontrar en ellos el resorte que le permita explicarnos –sin juicios por su parte– los móviles de sus acciones, de modo que incluso en los protagonistas más abyectos –como Amparo en *Tierra de por medio*– la humanización se lleva a cabo de tal modo que somos capaces de comprender a qué responden todas y cada una de sus acciones, de esos hechos que componen la máscara teatral calderoniana o brechtiana. En la fusión de ambos autores Caballero encuentra, tal y como él mismo explica, un modo de huir del juicio de la naturaleza humana que

encuentra en otros textos, no porque no le resulte interesante sino porque, desde su punto de vista, prefiere relatar las acciones sin erigirse en juez y dejando siempre que la última palabra sea la del espectador. Frente a la indagación en el alma humana de autores como Shakespeare, Caballero pretende bucear más en los rasgos comunes – aquello que nos iguala- que en las peculiaridades –aquello que nos diferencia-, de modo que sus criaturas se convierten en testimonio de un tiempo y de una realidad: la nuestra. Así lo explica él mismo:

“Lo que veo en Calderón frente a autores como Lope o Shakespeare es que los segundos trabajan la naturaleza humana, mientras que Calderón trabaja la naturaleza humana en función del papel que tiene que asumir el ser humano y que muchas veces ha de padecer. En su teatro vemos al ser humano, sí, pero lo estamos viendo por debajo de la máscara , por debajo del rol. Esto no quiere decir que sea un teatro de máscaras, porque el personaje no desaparece, del mismo modo que no desaparece la infanta Margarita en *Las Meninas*: es una infanta y a la vez, una niña –un ser humano- situada en una situación muy determinada, soportando su rol.

Para mí eso es lo más contemporáneo de Calderón y es algo que admiro profundamente y que trato de llegar a mi teatro no solo como dramaturgo, sino también como director en mi trabajo con los actores. Por eso enlazo mucho con Brecht”<sup>14</sup>

En cuanto a los temas que toma de los clásicos tanto barrocos como contemporáneo, en Caballero podríamos destacar –por su carácter recurrente- motivos muy diversos. En los dos cuadros siguientes se recogen aquellos que aparecen con mayor frecuencia indicando, en cada caso, las obras más representativas y que mejor ejemplifican su desarrollo.

---

<sup>14</sup> Entrevista personal con el autor.

### 3.2.1. Temas de los clásicos barrocos en la obra de Caballero

Temas barrocos en Ernesto Caballero	
Temas	Obras
<p><b>Vanitas y tempus fugit</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Caballero recoge este tópico y aporta su particular visión sobre la muerte y la fragilidad de la existencia humana: <ul style="list-style-type: none"> <li>- desde una visión poética: <i>A bordo, Nostalgia del agua</i>;</li> <li>- desde la crítica y el humor amargo con el que se satirizan los medios (pragmáticos) con que llenamos nuestras vidas: <i>Auto, Maniquís</i>;</li> <li>- desde la reflexión sobre la lucha entre la aparente dimensión insignificante del individuo y, sin embargo, la importancia de sus acciones en el tiempo: <i>Aliento azul, En la Roca</i>.</li> </ul> </li> </ul>	<p><i>Auto</i> (1992)  <i>Nostalgia del agua</i> (1996)  <i>A bordo</i> (1996)  <i>Aliento azul</i> (2004)  <i>Maniquís</i> (2008)  <i>En la Roca</i> (2010)</p>
<p><b>La vida como un teatro</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Los personajes son conscientes de representar un papel y justifican sus acciones de acuerdo con el guión que alguien les obliga a seguir. No se trata de eximirles de su responsabilidad, pero sí de dotarlos de una doble naturaleza: son tanto lo que vemos como lo que ocultan. Esta teatralización de la realidad (o hiperteatralidad) típica de Caballero adopta diversas modalidades: <ul style="list-style-type: none"> <li>- el teatro como herramienta política en las obras de espías: <i>El cuervo graznador grita venganza, En la Roca</i>;</li> <li>- el teatro como multiplicidad de la personalidad y juego interpretativo según la circunstancia: <i>El amor de Eloy</i>;</li> <li>- el teatro como espejo de la vida: <i>Destino desierto, Solo para Paquita, Pepe el Romano</i>;</li> <li>- la vida no ya como teatro, sino como mercado donde vendemos y compramos incluso nuestra identidad: <i>Auto, Tierra de por medio, Naces, consumes, mueres</i>.</li> </ul> </li> </ul>	<p><i>Rosaura</i> (1983)  <i>El cuervo graznador grita venganza</i> (1985)  <i>La última escena</i> (1993)  <i>Solo para Paquita</i> (1997)  <i>Destino desierto</i> (2002)  <i>Tierra de por medio</i> (2003)  <i>Pepe el Romano</i> (2003)  <i>El amor de Eloy</i> (2003)  <i>Leandro</i> (2006)  <i>En la Roca</i> (2010)  <i>Naces, consumes, mueres</i> (2012)</p>
<p><b>El libre albedrío y la culpa</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Se retoma el problema central del teatro calderoniano y se plantea la posibilidad del ser humano para elegir –o no– un camino.</li> <li>• Caballero oscila entre el determinismo que condena a la repetición de los hechos o a su imposibilidad de cambio (<i>En una encantada torre, En la Roca</i>), la defensa de esa libertad (<i>Retén, Squash</i>) y las soluciones mixtas, donde solo un personaje consigue escapar de ese círculo nitzscheano (en tanto que todo se repite) y determinista (puesto que condiciona su presente y su futuro), como sucede en <i>El quinteto de Calcuta</i>.</li> </ul>	<p><i>Squash</i> (1989)  <i>Retén</i> (1994)  <i>El quinteto de Calcuta</i> (1996)  <i>En una encantada torre</i> (2004)  <i>Josu y los tiburones</i> (2005)  <i>Maniquís</i> (2008)  <i>En la Roca</i> (2010)</p>

Temas barrocos en Ernesto Caballero	
Temas	Obras
<p><i>El honor</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• A pesar de que solo aparece en ocasiones muy singulares, la relevancia de las obras donde se aborda y la profundidad con la que se trata, lo convierte en otro de los motivos destacados en la obra de Caballero.</li> <li>• Se observan dos enfoques en dos de sus títulos más emblemáticos desde el punto de vista de la deconstrucción literaria, en tanto que ambas son obras que nacen como la visión novedosa y alternativa de dos grandes clásicos de nuestra tradición: <ul style="list-style-type: none"> <li>- el honor como principio del sexismo y de la violencia de género, en una interpretación actual, crítica y fuertemente comprometida del tópico teatral barroco: <i>El médico de su honra</i>;</li> <li>- el honor como explicación de la “máscara de lo masculino”, es decir, de los condicionantes que rigen al hombre cuando pierde su dimensión civilizada y, manipulado por la presión del entorno o por sus propios fantasmas y pasiones, acaba animalizándose: <i>Pepe el Romano</i>;</li> </ul> </li> <li>• En ambos casos, el honor se presenta desde una óptica claramente negativa, como un elemento de distorsión y que conduce a los personajes, en ambas obras, a la tragedia.</li> </ul>	<p><i>Pepe el Romano</i> (2003)</p> <p><i>Sentido del deber</i> (2007)</p>

### 3.2.2. Temas de los clásicos de la primera mitad del siglo XX en el teatro de Ernesto Caballero

Temas de los clásicos de la primera mitad del XX en Ernesto Caballero	
Temas	Obras
<p><b>La crítica social y política: el compromiso</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Próximo a los planteamientos brechtianos, Caballero propone en alguna de sus obras un recorrido a través de la Historia española y, más aún, europea, con el afán de explicar las consecuencias del pasado en nuestro presente.</li> <li>• El compromiso, por tanto, se ejerce desde el intento de construcción de un pasado que da lugar a recuerdos fragmentados y subjetivos, combinando así creación literaria y documentación veraz.</li> <li>• En esta vertiente se observan dos grandes modelos: <ul style="list-style-type: none"> <li>- El compromiso brechtiano: la crítica desde el distanciamiento.</li> <li>- El compromiso entendido desde el existencialismo de Sartre y Camus: la crítica desde la angustia de una realidad insolidaria y asfixiante.</li> <li>- El compromiso inspirado en Ibsen y su obra <i>Un enemigo del pueblo</i> (1882): el individuo –tal y como sucede en <i>Tierra de por medio</i> y <i>Oratorio para Edith Stein</i>– ha de hacer frente a toda una colectividad.</li> </ul> </li> <li>• Las obras pueden clasificarse en tres grandes grupos: <ul style="list-style-type: none"> <li>- Textos que plantean una crítica social a partir de personajes anónimos y ficticiales: <i>Squash</i>, <i>Mientras miren</i>, <i>Auto</i>, <i>Retén</i>, <i>Tierra de por medio</i>, <i>Naces, consumes, mueres</i>;</li> <li>- Textos que esbozan su crítica sociopolítica desde la figura de un personaje histórico: <i>Aliento azul</i>, <i>En la Roca</i>, <i>Oratorio para Edith Stein</i>;</li> <li>- Textos que mezclan personajes históricos y ficticiales desde una estética próxima al esperpento de Valle-Inclán: <i>¡Santiago (de Cuba) y cierra España!</i>, <i>El descenso de Lenin</i>.</li> </ul> </li> </ul>	<p><i>La permanencia</i> (1987)  <i>Squash</i> (1989)  <i>Mientras miren</i> (1992)  <i>Auto</i> (1992)  <i>Retén</i> (1994)  <i>¡Santiago (de Cuba) y cierra España!</i> (2002)  <i>Tierra de por medio</i> (2003)  <i>Aliento azul</i> (2004)  <i>Josu y los tiburones</i> (2005)  <i>El descenso de Lenin</i> (2006)  <i>Maniquís</i> (2008)  <i>En la Roca</i> (2010)  <i>Oratorio para Edith Stein</i> (2012)  <i>Naces, consumes, mueres</i> (2012)</p>



<b>Temas de los clásicos de la primera mitad del XX en Ernesto Caballero</b>	
<b>Temas</b>	<b>Obras</b>
<p><b>La angustia existencial</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• El existencialismo y la reflexión sobre el absurdo cobra especial relevancia en las obras de Caballero, donde se aprecia la relectura y deconstrucción de tres autores muy concretos: <ul style="list-style-type: none"> <li>- la angustia y el encierro de <i>A puerta cerrada</i> (1944), de Sartre: <i>Auto</i>, <i>A bordo</i>, <i>Retén</i>, <i>Squash</i>....</li> <li>- la espera indefinida que no conduce a nada inspirada en <i>Esperando a Godot</i> (1952), de Beckett: <i>Auto</i>, <i>Destino desierto</i>, <i>El quinteto de Calcuta</i>...</li> <li>- o sometidos a dilemas morales y existenciales como <i>Los justos</i> (1949), de Camus: <i>En la Roca</i>, cuyos espías también han de plantearse si cometen o no (y, en caso afirmativo, cómo) un atentado que puede cambiar el curso de la Historia.</li> </ul> </li> </ul>	<p><i>Squash</i> (1989)  <i>Auto</i> (1992)  <i>Retén</i> (1994)  <i>A bordo</i> (1996)  <i>Aliento azul</i> (2004)  <i>Josu y los tiburones</i> (2005)  <i>Maniquís</i> (2008)  <i>En la Roca</i> (2010)</p>
<p><b>La comunicación y las relaciones personales en la sociedad contemporánea: el lenguaje</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• La reflexión sobre las posibilidades de comunicación, propias de la Lingüística del siglo XX y de la Filosofía del Lenguaje, encuentra eco en las obras de Caballero, donde la palabra es la herramienta esencial con la que se construye la obra, pero no necesariamente el diálogo.</li> <li>• Los personajes hablan, pero sus posibilidades de diálogo se ven coaccionadas y disminuidas por su incapacidad para captar el verdadero sentido de la realidad.</li> <li>• Se reflexiona sobre el poder creador del verbo y, más allá, sobre las relaciones entre lenguaje y pensamiento, preguntándose –tal y como hizo Wittgenstein– si existe aquello que no somos capaces de verbalizar.</li> </ul>	<p><i>La autoestopista</i> (1983)  <i>Auto</i> (1992)  <i>Nostalgia del agua</i> (1996)  <i>A bordo</i> (1996)  <i>Solo para Paquita</i> (1997)  <i>Las mujeres de los futbolistas</i> (2002)  <i>Aliento azul</i> (2004)  <i>Maniquís</i> (2008)  <i>En la Roca</i> (2010)</p>

## Temas de los clásicos de la primera mitad del XX en Ernesto Caballero

Temas	Obras
<p><b>La situación de la mujer: igualdad vs. sexismo</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Siguiendo la estela de autores como Ibsen o Strindberg, Caballero también plantea en obras como <i>Te quiero, muñeca</i> su propia reflexión sobre la situación de la mujer en el mundo contemporáneo y reivindica su autonomía, independencia e igualdad, denunciando los excesos de violencia de un mundo androcéntrico que intenta eliminar a las mujeres de su discurso, invisibilizándolas en un acto de patriarcalismo cultural.</li> <li>• Por otro lado, Caballero aborda en algunas de sus obras, como <i>Maniquís</i> o <i>Un busto al cuerpo</i>, la teoría del cuerpo desde postulados feministas, reivindicando el uso y disfrute del propio cuerpo como un ejemplo máximo de liberación femenino.</li> <li>• Sin embargo, la necesidad de Caballero de evitar las posiciones dogmáticas y aportar, a su vez, argumentos que provoquen la duda y hasta el asombro en el espectador, Caballero incorpora a esta reflexión un nuevo elemento: la publicidad. A partir de este nuevo factor, el debate sobre la libertad de la mujer en relación con su propio cuerpo se vuelve más delicada y, sobre todo, paradójica: <p style="margin-left: 40px;">¿La alteración del cuerpo es un acto de voluntad e independencia o, por el contrario, constituye una nueva forma de esclavismo, en este caso, a los cánones de la moda y la estética?</p> </li> <li>• Consecuencia del tema de la mujer es el cuestionamiento del papel del hombre en la sociedad actual y, sobre todo, la reflexión crítica sobre las relaciones de pareja que de ello se derivan.</li> <li>• Si bien este es un tema más bien accidental en casi toda su obra, donde predominan los matrimonios desunidos y cargados de reproches (<i>Auto</i>, <i>El quinteto de Calcuta</i>), en algunas de sus obras más recientes sí que ha abordado esta cuestión de modo más profundo y singular, como sucede en <i>El amor de Eloy</i>, donde los grandes temas de la obra son la multiplicidad de nuestra identidad (<i>¿cuántos yo es caben en un solo yo?</i>) y la dificultad para conciliar todos esos individuos que somos con las personas a quienes amamos.</li> </ul>	<p><i>Femiscolta</i> (1987)  <i>Solo para Paquita</i> (1997)  <i>Un busto al cuerpo</i> (1999)  <i>Te quiero, muñeca</i> (2000)  <i>Las mujeres de los futbolistas</i> (2002)  <i>El amor de Eloy</i> (2003)  <i>Maniquís</i> (2008)</p>

Pero no solo en los temas se aprecia la influencia de los grandes clásicos del Siglo de Oro y de la primera mitad del XX en Calderón, sino también en la forma, que se apoya en dichos modelos para fortalecer el teatro de la palabra, en decadencia dentro de la esfera alternativa tras la generalización de manifestaciones teatrales donde el verbo quedaba reducido a un lugar secundario y, a menudo, incluso inexistente. Los clásicos se constituyen, de este modo, en un alarde de radical modernidad, en tanto que Caballero selecciona géneros y subgéneros que desafían a la crítica más cerrada de la época, tales como el auto sacramental o el sainete. Con este último nombre subtitula, con afán provocativo, su pieza *Squash*, consciente de las implicaciones que conllevaba la selección del género y, más aún, su mención explícita en el texto de la obra:

“Con *Squash* yo quise hacer una provocación. Yo lo llamé sainete al revés. Me decían «haz algo moderno, haz algo con estética centroeuropea». Se suponía que era eso lo que me tocaba, porque era joven, porque acababa de salir, porque era inquieto... ¡sainete! La bestia negra de todos estos, porque me parecían unos snobs y unos catetos, y entonces dije: «voy a tocar en ese sainete lo que es intocable en el teatro oficial», es decir, hablar de lo que está pasando, que es el paro y cómo eso afecta a la gente, y cómo eso no lo quieren reflejar las grandes instituciones, incluso se empezaba a hacer espectáculo de la miseria, etc., y quizá por eso me ha quedado el estigma del sainete.” (CABAL, 2009: 267-268)

En síntesis, la tradición se abre paso en el teatro de Caballero en una doble vía: desde el punto de vista del contenido, el pasado se constituye en una herramienta válida y necesaria para entender el presente; y desde la perspectiva de la forma, la innovación dramática pasa por la reinvención de los modelos anteriores.

#### 4. El teatro de Caballero, un ejercicio intertextual y metaliterario

El discurso metaliterario propio de la posmodernidad se convierte, en Caballero, en uno de los elementos esenciales en la arquitectura textual de sus obras. Sin embargo, tal y como afirma Wilfried Floeck (2004a), no parece que –al menos– en el caso del teatro español de los 90 la deconstrucción conlleve, necesariamente, un relativismo ético y filosófico que excluya cualquier opción de literatura comprometida y social.

Esta afirmación, que Floeck sostiene en ejemplos como *Auto*, resulta particularmente cierta en Caballero, donde la metaliteratura no supone una negación del sentido de la obra, sino una apertura polisémica del mismo. El espectador se convierte así en co-autor del texto, pues dispondrá de sus propias referencias para distanciarse y aproximarse a la obra conforme le resulte pertinente o necesario. Tal y como afirma el propio Caballero, en su teatro es esencial el recurso de la ironía, entendida como la distancia que adopta el dramaturgo con respecto a los numerosos materiales tracionales de los que parte en su trabajo creativo:

“Hay algo que preside mucho mi trabajo: la ironía. Utilizo los materiales que tengo casi de una manera descarada, con desfachatez. Desde el costumbrismo hasta el género policíaco” (CARUANA, 2003: 73)

Este empleo de las fuentes hace que, con frecuencia, la escena y la literatura se conviertan en tema explícito dentro de la función. De este modo, muchos de sus personajes se escriben a sí mismos, en una suerte de ejercicio pirandelliano donde nos retan a involucrarnos en su realidad. Se aboga, así, por un compromiso social que no olvida la innovación formal, aunando las exigencias éticas del primero con las necesidades estéticas del segundo. No se trata, pues, de un acto lúdico en sí mismo, sino de una propuesta en la que ese carácter de juego intelectual de la pieza favorezca su recepción crítica por parte del lector.

La distancia entre el supuesto relativismo moral posmoderno y las obras de Caballero se hace aún más evidente al prestar atención a los temas que en ella se abordan. No hay, pues, ausencia de compromiso, pero sí falta de respuestas. El hecho metaliterario favorece la duda y dota a la obra de una ambigüedad necesaria para la exposición del problema sin que su argumentación sea nunca concluyente.

De este modo, piezas como *Tierra de por medio* abordan conflictos socioeconómicos de plena actualidad –en su caso, la corrupción inmobiliaria– sin ofrecer

soluciones fáciles ni, mucho menos, maniquea. La deconstrucción, en este caso, no solo no es enemiga del compromiso social, sino aliada, pues rompe las barreras previsibles del discurso y fortalece su eficacia al hacer a sus emisores personajes complejos y redondos, en los que la confluencia de motivaciones y referencias dota a la obra de un espesor semiótico que, si no existiese, podría convertir la función en un inane panfleto.

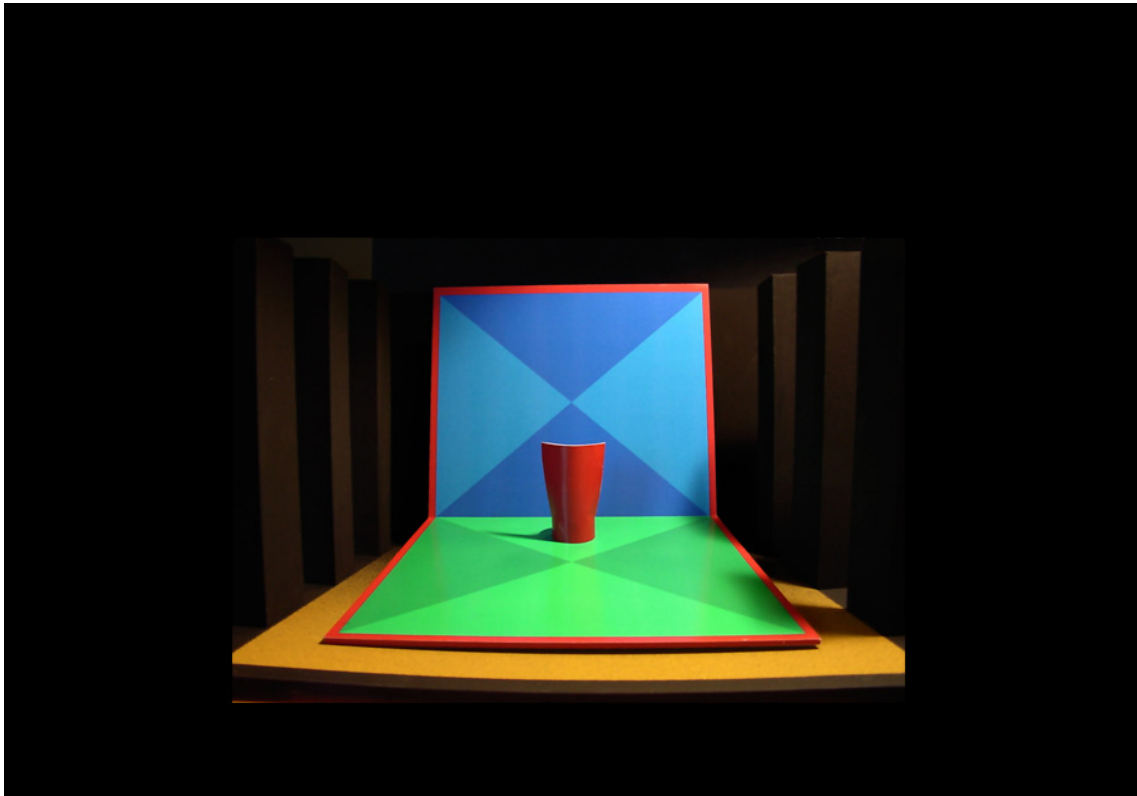


Fig. 17

## **4.1 Técnicas de deconstrucción en Caballero**

Otro rasgo peculiar de lo que podríamos llamar la *labor deconstructora* de Caballero reside en su renuncia a una de las fórmulas más habituales: la parodia.

A pesar de la importancia del humor en sus textos –que, en su mayoría, podrían adscribirse al género de la comedia-, el autor no cae en la tentación de deconstruir a sus personajes a través de la caricatura, algo que sí hacen muchos de sus contemporáneos, tal y como explica Gutiérrez Carbajo (2010) al analizar los mecanismos del humor en el teatro de finales del siglo XX. A cambio, suele proceder con recursos entre los que destacarían los siguientes.

### **4.1.1. Actualización del personaje tradicional**

Se respetan los rasgos esenciales de la caracterización original y se buscan aquellos elementos que pueden permitir trasladar su realidad al siglo XX y XXI. La relación entre ambos personajes se hace explícita y, en ocasiones, se menciona dentro del propio diálogo: resulta esencial que el lector y el espectador sean conscientes del juego metaliterario, pues este hecho permite elevar el tono general de la obra y alejarla de una empobrecedora polisemia.

Ejemplos de esta técnica son la Rosaura de su primer montaje, en un texto entre la creación y la adaptación libre de la obra calderoniana; o Nora, en *Te quiero, muñeca*, donde tanto su nombre como el título de la obra son un homenaje explícito a Ibsen; los personajes de *Sentido del deber*, cuyos nombres y cargos son la versión contemporánea de los propuestos por Calderón: Gutierre se convierte en Gutiérrez y el rey en el Sargento Reyes, por ejemplo.

### **4.1.2. Invención del personaje ausente**

En *Pepe el Romano. La sombra blanca de Bernarda Alba*, Caballero desarrolla el mundo de los personajes masculinos de la obra de Lorca. Se trata de figuras inexistentes como personajes pero esenciales en la historia desde el punto de vista argumental. Personajes ausentes, su creación nace, en este caso, de las palabras dichas por las mujeres en *Bernarda*.

La complejidad de este modelo es doble, pues no solo se ha de construir una identidad que solo aparece esbozada en la obra previa sino que, además, se ha de conciliar los datos que presuponemos que conoce el lector con los que se necesita

aportar para que la trama resulte autónoma. Este punto de partida, que exige la complicidad del lector, condiciona la escritura del texto y en el caso de *Pepe el Romano* se solventa con un hallazgo desde el punto de vista de la construcción de la obra que permite intensificar –y clarificar– los lazos entre las dos obras gracias a la presencia, como personaje, del propio Lorca.

En este caso, la deconstrucción es más bien una reconstrucción, en tanto que se ofrece una obra complementaria que, sumada a la fuente en la que se basa, nos ofrece los dos puntos de vista de una misma historia. Sin embargo, no encontramos una oposición radical entre ambas perspectivas ni una negación del sentido original sino que, una vez más, el discurso metaliterario de Caballero refuerza y amplía la propuesta de Lorca, sumando su voz sin anular el mensaje que le sirve de génesis.

#### **4.1.3. Ampliación del personaje secundario**

Al igual que hiciera Tom Stoppard en *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* (1969), Caballero nos plantea en obras como *En una encantada torre*, escrita junto a Asun Bernárdez, la opción de saber más sobre algunos de los personajes de *La vida es sueño*.

El hecho de situar su foco central en un personaje tan secundario –en principio– como el capitán que lidera la rebelión de Segismundo contra el rey Basilio, otorga a la obra una enorme libertad con respecto a su predecesora, de la que se convierte en una suerte de secuela muy al estilo del subgénero del *what if* que tanto éxito posee, en la actualidad, en el cine y la televisión del siglo XXI (incluso en fórmulas televisivas tan populares como *Once upon a time*).

El planteamiento, de nuevo, es respetuoso con el texto original, pero la distancia que ofrece el personaje con respecto a los hechos conocidos por todos les otorga un nuevo relieve y permite incorporar temas igualmente inesperados, de modo que la obra no solo posee interés por lo que aporta en sí misma sino también por la dimensión insólita que nos ofrece del texto calderoniano.

#### **4.1.4. El collage: la obra como un *Frankenstein textual***

A pesar de que, a menudo, sea una obra o un autor quien se convierte en el eje sobre el que se construye el texto, es habitual que a esa referencia central se le sumen otras fuentes que cumplen una triple labor:

- se dota de mayor número de significados al resultado final, alejándolo de un simple ejercicio de actualización de la fuente,
- se incide en el carácter lúdico de la propuesta deconstructora, aumentando el campo de alusiones y referencias que ha de decodificar el receptor,
- se contribuye a la cohesión interna del propio texto, fortalecida por la implicación de fuentes de tiempos y espacios diversos que, pese a su heterogenidad, cumplen una idéntica función dentro de la obra.

Entre los ejemplos de esta técnica que podríamos calificar como *collage dramaturgico* dentro del teatro de Caballero destaca la pieza *Te quiero, muñeca*, cuya composición y suma de influencias podría responder a la siguiente fórmula:

*Te quiero muñeca* = *Frankenstein* + *Casa de muñecas* + *Pigmalión* (en la versión de Shaw) + *Pigmalión* (en la versión de Ovidio) + obras y tablados de marionetas de Valle y Lorca.

Este mismo espesor referencial se aprecia también en títulos como *El descenso de Lenin*, donde se combinan elementos cervantinos, valleinclanescos, brechtianos y bíblicos.

El caso más peculiar sería, posiblemente, el de *Pepe el Romano*, donde el collage queda restringido a un único autor: Lorca, de modo que en este caso no encontramos injerencias de otros dramaturgos, sino que la obra se mantiene fiel a la obra de la que se presenta como complementaria (*La casa de Bernarda Alba*) y solo suma alusiones más o menos implícitas a otra de sus grandes tragedias, *Bodas de sangre* y a la biografía del propio autor. En este caso, el relieve polisémico –y posmoderno- del texto se lograría mediante la difusa frontera que se establece en él entre realidad y ficción. Sin embargo, esta ruptura de los límites entre ambas no constituye un elemento contrario a la esencia de la obra original, donde el propio Lorca calificaba su creación de “documental fotográfico”. Así pues, la propuesta de Caballero incidiría en ese aspecto documental y fortalecería el valor documental de ambas obras.

#### **4.1.5. La deconstrucción o rescate del subgénero**

No solo son obras y autores concretos los que han inspirado los textos de Caballero, sino que ese papel inicial ha sido también desempeñado por ciertos subgéneros teatrales a los que les ha dado una nueva vida desde planteamientos contemporáneos. En este sentido, hablamos de una deconstrucción que tiene –a su



modo- una función de rescate en tanto que actualiza formas escasamente cultivadas o, cuando menos, adscritas a un tipo muy concreto de teatro y de público. En esta línea se incluyen dos de los subgéneros a los que el teatro de Caballero ha otorgado mayor solidez y dignidad:

#### **5.1.5.A. El auto sacramental**

Presente no solo en la que, quizá, sea su obra maestra, *Auto* (1992), la influencia de este género se aprecia en la capacidad de abstracción de la mayoría de sus textos, donde el referente siempre acaba por perder su concreción para convertirse, finalmente, en un concepto o idea que se erige como verdadero núcleo del espectáculo.

La fórmula del auto otorga un relieve alegórico a dicha idea, de modo que se soslaya así el riesgo de la obra de tesis: la estructura simbólica de la obra permite, paradójicamente, humanizar lo que, de otra manera, resultaría esquemático e intelectualizado. Así sucede con el capitalismo y el consumismo en *Auto*, donde la abstracción creciente de los personajes –cuya identidad se desdibuja en lo físico a la vez que se aclara en lo psicológico conforme avanza la función- es clave en tanto en el argumento como en el desarrollo del tema.

El interés de los personajes en *Auto* por los objetos –que llegan a convertirse en su máxima y, en determinados momentos de la pieza, única definición- nos remite no solo a obras como *El gran teatro del mundo* (escrito en torno a 1630), de Calderón, sino también a otros autos menos conocidos de este dramaturgo como *El gran mercado del mundo* (compuesta alrededor de 1635), obra que –a su vez- ha sido reinterpretada por Caballero en otra de sus creaciones más actuales, *Naces, consumes, mueres* (2012), donde se presenta una dramaturgia inspirada por el texto original calderoniano. Sin embargo, la presencia de los autos calderonianos no es, ni mucho menos, un rasgo de madurez, sino que ya se aprecia la influencia de sus temas y modelos incluso en sus creaciones de juventud. Así, por ejemplo, la crítica al materialismo que encierra la comedia grotesca *Sol y sombra* se aproxima, en intención, a la visión que de ese mismo pragmatismo ofrece Calderón en *El gran mercado del mundo*:

“ISABEL. Señor Chacal, escúcheme un momento. Creo que tiene usted más razón que un santo. También yo estoy en contra de este materialismo responsable de la actual crisis de valores. Usted y yo por diferentes caminos,

aunque complementarios, hemos sabido conferir a nuestras respectivas vidas de un adecuado sentimiento de trascendencia.” (CABALLERO, 1988: 18)

En otros de sus títulos, como sucede en *La última escena* (1993), se sirve del carácter religioso del auto sacramental para devolver al hecho teatral –verdadero protagonista de esta obra- de su carácter mítico y ritual, estableciendo un deliberado juego de espejos entre los motivos argumentales que se desgranán en ella y los textos evangélicos. Así, en este caso nos hallamos ante un texto donde todos los personajes poseen carácter simbólico, inspirado –directamente- en las fuentes bíblicas: el rabí (autor y/o director) afronta el proceso de la primera lectura de un nuevo texto con los apóstoles (actores), sin que en la obra haya diferencias de sexo (¿son actores, actrices o ambos?) ni de voz (¿quién dice qué?). La abstracción propia de la interlocución en el auto sacramental (ENRIQUE DUARTE, 2001: 105) se convierte aquí en el instrumento dramático del que se sirve Caballero para convertir su reflexión sobre el hecho teatral en una cuestión universal, hasta el punto de que su pregunta alcanza un nuevo valor al interpelar al espectador e interrogarle no ya por el sentido de la obra, sino por el sentido de su propia vida.

De este modo, en *La última escena* la abstracción del auto sacramental trae consigo un particular efecto: no se trata de un distanciamiento que nos haga recordar la esencia ficcional de cuanto vemos, sino que al suprimir elementos dramáticos tan básicos –a priori- como la trama o la caracterización psicológica de los personajes, cuanto sucede en escena parece estar siendo improvisado y, por tanto, resulta insólitamente real. La fusión del patio de butacas con el escenario es constante y el texto alude a ella –y a esa inversión de papeles: el espectador es observado por los personajes- en diversos momentos:

“Vosotros no tenéis ahora capacidad  
para exigirme tal cosa; yo sí,  
yo en cambio, ahora sí  
puedo construir  
a mi antojo; yo sí, os puedo atribuir  
cuantos rasgos se me antojen  
y distribuir vuestros cuerpos,  
igualmente preconcebidos,  
a lo largo de las filas de ese

o de cualquier  
patio de butacas;  
os puedo inventar,  
os invento ahora, mientras profiero  
este gemebundo soliloquio  
y nada podéis hacer  
porque nada sois...” (CABALLERO, 1993b: 3)

Ese “nada sois” con el que se cierra la cita anterior resume uno de los rasgos esenciales y más inquietantes de la revisión del tópico del *theatrum mundi* por parte de Caballero: no solo la vida es un teatro, pues todos representamos un papel, sino que dicha analogía nos permite cuestionar nuestra propia realidad. ¿Acaso los espectadores son más reales que los personajes que actúan ante ellos? El espejo se invierte y la imagen del sueño calderoniano –una vez más- trasciende desde una reflexión filosófica que es común a todas las obras de Caballero.

Además, también encontramos ecos del subgénero teatral del auto en otras piezas como *Nostalgia del agua* (1996) o incluso *Maniquís* (2008), donde tanto la naturaleza de los personajes como el sentido de la obra en su conjunto se construyen desde la alegoría. En el caso de *Maniquís*, esta construcción no deja de estar revestida de humor posmoderno, en tanto que la alegoría se elabora a partir de una paródica metonimia inicial: cada protagonista recibe el nombre de la marca que representa (L’Oreal, Easy Wear...), de modo que su abstracción concluye en cosificación y avanza, conforme avanza la obra, hacia la humanización.

En este proceso, la opción del consumo como forma de construir el yo enlaza con la propuesta de Caballero en *Naces, consumes, mueres* (2012), donde –a partir del trabajo con la compañía Primas de riesgo- llevó a cabo una revisión dramaturgica de uno de los autos menos conocidos de Calderón, *El gran mercado del mundo*. En esta pieza, en la que Calderón critica la escasa espiritualidad de la sociedad de su tiempo, Caballero encuentra fuertes nexos con su propio mundo como autor teatral, de modo que no es extraño encontrar su influencia no solo en esta adaptación consciente, sino también en otras piezas como la ya mencionada *Maniquís*, donde se presenta –desde una óptica cómica- la importancia de las posesiones para la construcción del yo en una sociedad deshumanizada y, en cierto modo, cosificada:

ERNESTO CABALLERO	CALDERÓN DE LA BARCA
<p>PUNTO BLANCO. Paraguas.  CAROLINA HERRERA. Gafas de sol.  MARIE CLAIRE. Medias.  L'OREAL. Bolsos.  PUNTO BLANCO. Cosmética.  CAROLINA HERRERA. La verdad es que no sabe una por dónde empezar.  EASY WEAR. Puede que todo esto nos ayude a ser más personas.  PUNTO BLANCO. ¿Personas?  CAROLINA HERRERA. Sí, personas felices.</p> <p style="text-align: right;"><i>Maniquís</i> (CABALLERO, 2008: 16)</p>	<p>MUNDO. Ya esta parte de la plaza poblada de gente veo,  con varias mercadurías todos tomando sus puestos.  A acomodar los demás que agora fueren viniendo  quiero acudir a otra parte.  ¡Oh, cuánto me desvanezco de ver los triunfos que gozo y los vasallos que tengo!  ¡Poderosos mercaderes del mundo, poneos los precios  vosotros mismos a todos los grandes caudales vuestros!</p> <p style="text-align: right;"><i>El gran mercado del mundo</i><sup>15</sup></p>

En *La última escena* se niega esta posible recompensa material como el premio al que pueden aspirar, en última instancia, los personajes, de modo que el propio hecho teatral sería –en sí mismo– un claro ejemplo de compromiso con los valores que definen los personajes de Caballero: la aspiración no es pragmática, sino creativa y, por tanto, sujeta a una continua insatisfacción. El lenguaje figurado y la alegoría propia del auto sacramental facilitan el tratamiento de estos temas desde un artificio literario que, gracias al ritmo y al cuidado preciso de cada palabra, acaba resultando inteligible y, en cierto modo, natural:

“qué fácil hubiera resultado  
acercarse a esta mesa esperando  
alguna recompensa material  
así cualquiera se sienta a esta mesa  
así muchos se sientan

<sup>15</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2003). *El gran mercado del mundo*. En *Autos sacramentales completos de Calderón*, 269-325. Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger.

nos sentamos en las así llamadas  
cenas de negocio  
donde todos pervierten  
pervertimos el propio sentido  
de una comida compartida  
cuando esta no resulta más que el pretexto  
para un supuesto beneficio material  
cenas en extremo familiares para mí  
antes de que me convirtiera  
en este que aquí veis” (CABALLERO, 1993b: 22)

La influencia del auto sacramental es, sin duda, no solo una constante en su obra sino, también, uno de los rasgos más singulares dentro de la escritura teatral de Ernesto Caballero, rasgo que lo diferencia del resto de creadores de su generación.



Fig 18

#### 4.1.5.B. El sainete

Forma de teatro breve fuertemente desprestigiada desde la perspectiva del teatro experimental, tampoco la posmodernidad trajo consigo su reivindicación, pues se consideraba que este subgénero breve estaba demasiado vinculado a posiciones morales conservadoras y fuertemente tradicionalistas.

Caballero, sin embargo, encuentra en autores como Ramón de la Cruz –cuyos *Sainetes* fueron la base de una de sus puestas en escena más celebradas como director– un modelo para dibujar personajes caricaturescos que le permitan trazar un dibujo paródico y, a la vez, entrañable de la sociedad española. El afán de Caballero de aproximarse a sus protagonistas, de quien se erige en retratista y jamás en juez, se traduce a través de la estética del sainete en una perspectiva cargada de humor y parodia, pero donde ese mismo efecto cómico es el que favorece el “movimiento pendular” que, según el autor madrileño, juega un papel determinante en su teatro: al reírnos con ellos, nos hacemos cómplices de su existencia y desarrollamos, conforme avanza la función, una particular empatía que nos permite entenderles sin condenarles.

De nuevo, la deconstrucción de Caballero no es un mero juego culturalista o caprichoso, sino que la elección del sainete trae consigo la inversión de su sentido a partir del respeto máximo por su esencia. Se mantiene su brevedad, su naturaleza cómica, su deformación caricaturesca de los personajes, su gusto por los entornos populares y sencillos... Sin embargo, en el caso de Caballero, no hay sombra alguna del tradicionalismo, sino que el supuesto pintoresquismo de piezas como *Squash* acaba siendo tan solo el fondo de un lienzo que los personajes acaban rompiendo en una crítica directa y claramente ejecutada contra el inmovilismo social.

En este sentido, Caballero adopta los ingredientes más populares del subgénero (el humor, la extracción popular de los personajes, el tono costumbrista) e introduce, a cambio, una serie de innovaciones que suponen una relectura del modelo: la dignidad de sus protagonistas (capaces, como en *Squash*, de rebelarse contra el propio formato teatral), la capacidad poética de su lenguaje (donde se construye el lirismo a partir de tópicos aparentemente costumbrista) o la profundidad de sus temas (en tanto que la caricatura se acerca más a la intención crítica que a la simple parodia).

En el sainete de Caballero se concilia la influencia de fuentes tan diversas como el humor absurdo beckettiano, el extrañamiento de Brecht, el esperpento valleinclanesco

e incluso la comedia grotesca de Arniches. El humor forma parte de su universo teatral y encuentra en el sainete una estética de la que partir hacia una estilización que constituye, en sí misma, toda una provocación. El hecho de calificar *Squash* (1986) como “sainete del revés” ya fue, en su momento, una forma de posicionarse –en un lugar ajeno a corrientes y modas- en la escena dramática de los años 80, si bien el mensaje final de los personajes parece perfectamente coherente con el ambiente de cambio y renovación social que predominó en la literatura y el pensamiento de aquella década:

“PIEDAD. ¿Entonces... por el otro lado...?”

ELADIO. Por el otro lado ese espejo es como un cristal de transparente.

TRINI. Para que los de detrás puedan estar de miranda.

PIEDAD. O sea, que hemos estado aquí como los fenómenos de feria, como dos payasos, haciendo por necesidad cosas que nos vienen muy difíciles porque no estamos acostumbradas como ellos. Y así se han estado. Partiéndose el culo de reír de nosotras, de tu Chiri, de mi Goyo y de su santa madre. Y todavía se creían que nos íbamos a matar por ese cochino dinero como si fuéramos gansters. ¡Qué canallada!... Y qué vergüenza.” (CABALLERO, 1989: 56-57)

La conciencia de los personajes de su realidad “teatral”, ya que han sido protagonistas –sin saberlo- de una comedia, es –por paradójico que parezca- lo que les confiere su humanidad: en el momento en que se rebelan contra su papel como personajes se convierten, ante nuestros ojos, en personas. Además, su dignificación – resultado de este proceso de desteatralización- provoca un efecto directo en el espectador, que se ve empequeñecido en su realidad y dignidad al ser “disparado” (metafórica y literalmente) por esos personajes que reclaman ser entendidos y no parodiados:

“Los tres personajes están unidos solidariamente en el centro de la pista. En un momento determinado se vuelven bruscamente hacia los espectadores. Piedad apunta con la pistola al espejo. En el momento en que dispara se hace el oscuro.” (CABALLERO, 1989: 58)

Similar planteamiento sainetesco encontramos en otras piezas de Caballero, como *Retén* (1991) o *Las mujeres de los futbolistas* (2002) donde se parte de un retrato grotesco de los personajes que, paulatinamente, acaba humanizándose. Lo interesante en ambos casos es que lo grotesco no surge de los propios personajes, sino del mundo al que pertenecen y del que han de intentar huir. El libre albedrío entra en conflicto con el determinismo y en ese punto coinciden los dos subgéneros más influyentes –y singulares- en la obra de Caballero: el auto (con su problema de la libertad del ser humano) y el sainete (con su visión costumbrista de las clases populares).

#### **4.1.5.C. La novela policíaca y de espías**

La estructura del género negro propio de la narrativa es muy habitual en los textos de Caballero. En este caso, se sustituye la narración por el diálogo, de modo que –bajo la influencia directa del lenguaje cinematográfico- veamos y oigamos lo que sucede, sin que sean los personajes quienes lo relate. Esta es la técnica empleada en obras como *El cuervo graznador grita venganza* (1985) o *En la Roca* (2005), en la que se recurre al mundo de los espías para abordar cuestiones históricas y filosóficas. El empleo de tópicos narrativos propios de géneros tan populares como el *thriller* o la novela de espías permite cumplir tres objetivos muy diferentes entre sí:

A) Contribuye a reforzar el interés del público, pues se da lugar a un conflicto que, de otro modo, no existiría. Este es el caso de obras como *Auto*, *Maniquís*, *Destino Desierto* o *El quinteto de Calcuta*, donde la reflexión sobre el lugar en el que se hallan los personajes y la investigación policíaca sobre los hechos que les han llevado hasta allí constituyen el núcleo argumental. Además, como suele ser habitual en Caballero, la referencia puede hacerse explícita dentro de la propia obra:

“ALICIA. Te toca... Mira que eres coqueto... Te has pasado todo el viaje leyendo esas noveluchas de suspense...” (CABALLERO, 1985: 60)

En *Destino desierto*, el personaje-narrador Esteban es quien menciona el género con el afán de captar la atención de sus compañeros de espera y, por extensión, de los espectadores:

“ESTEBAN. (...) Verán, ahora la cosa se pone muy emocionante, como en una novela de intriga, soy un gran aficionado al género, las devoro.” (CABALLERO, 2002a: 13)



B) Incorpora un nuevo nivel en la ficción, puesto que permite a los personajes convertirse en actores dentro de la función: como espías, han desempeñar roles ajenos a sí mismos, hecho que conecta directamente su mundo con el de la creación y, por tanto, con la reflexión metateatral:

“KIM. Tú has sacado el arma. En el viejo teatro cuando aparecía un arma en escena, inevitablemente se producía el disparo. Lo siento, Guy, pero debo atenerme al precepto.” (CABALLERO, 2010: 158)

C) Aporta un elemento humorístico más: la parodia del género a través de su lenguaje contribuye a la comicidad del texto en obras como *Auto*, donde la gravedad del tema planteado –casi metafísico- se ve contrarrestada por los rasgos de humor del texto. En este pasaje de la Esposa se puede apreciar cómo los personajes se convierten en unos particulares detectives de su propia vida. Para responder a la pregunta de quiénes son –y de dónde están- han de recorrer, incluso verbalmente, los tópicos propios de la novela policíaca:

“ESPOSA. Lo que nos ha contado esta señoita autostopistas sucedió aproximadamente hacia el mediodía aproximadamente y nosotros la recogimos a media tarde, aproximadamente a media tarde... Entonces yo me pregunto: ¿qué pudo estar haciendo hasta entonces, desde el mediodía hasta la media tarde, aproximadamente, qué pasó, yo me pregunto qué pudo pasar...?” (CABALLERO, 1992: 23)

Otro de los elementos habituales en la novela policíaca, el juicio, es muy frecuente en la obra de Caballero y lo encontramos –de modo literal o simbólico- en textos tan diversos como *Femiscolta* (1987), *Auto* (1992), *Solo para Paquita* (1997), *Josu y los tiburones* (2005), *Oratorio para Edith Stein* (2011)... La función del juicio en todas estas obras es múltiple y presenta rasgos diversos:

- Constituye un motor argumental: la obra se plantea como la reconstrucción de los hechos que permiten explicar la situación presente de los personajes, sometidos a un juicio por algo que, normalmente, desconocen.
- Crea un vínculo más entre el público y los personajes: todos se ven abocados a un mismo objetivo, encontrar el veredicto para los protagonistas. La participación del público en la obra, por tanto, se vuelve activa desde el punto de vista intelectual: el desenlace no ofrece una resolución, sino tan solo la

conclusión de los hechos (pruebas, si nos ceñimos a la alegoría judicial) con que cerrar (o no) el caso.

- Introduce uno de los grandes temas del teatro de Caballero: la culpa. La condena no procede de los demás sino del propio personaje. En este sentido, el infierno de los personajes de Caballero no nace de los otros, como sucede en el teatro y la filosofía de Jean-Paul Sartre, sino de ellos mismos: somos nuestros jueces más implacables, parece decirnos, y por eso su ya mencionado “movimiento pendular” no solo es un acto de humanidad hacia sus creaciones sino, más allá de ellas, hacia nosotros mismos.

- Enlaza directamente con la propuesta de metateatralidad y, a menudo, hiperteatralidad de Caballero: el juicio es otro escenario en el que no somos, sino actuamos en el papel que se nos asigna. De este modo, la imagen del *theatrum mundi* se manifiesta a través de los diferentes personajes que asumimos en el juicio a la cuestión o tema tratado en la obra.

#### **4.1.6. La ficcionalización de autores**

En algunas de las piezas de Caballero los niveles de realidad, ficción y metaficción se cruzan gracias a la presencia de un autor dentro del propio texto. Sus palabras, que pueden ser citas de textos reales o invenciones del dramaturgo, se convierten así en una intersección entre los diferentes estratos dramáticos, de modo que vuelven a sumar un elemento de ambigüedad a ese espesor semiótico que comentábamos anteriormente. Entre los ejemplos más sobresalientes podemos mencionar los siguientes:

##### **• Thomas Bernhard en *El descenso de Lenin***

La figura de Thomas Bernhard (1931-1989) sirve de alter ego al protagonista de la obra (y podríamos intuir que también a su autor) para expresar una visión crítica de la Historia del siglo XX que resulta muy coherente con la escritura cáustica propia de la obra y el pensamiento del autor austríaco:

“BERNHARD. (...) Y es que, querido amigo español, según están las cosas, uno puede llegar a afirmar que toda Europa Nostra, ahora también llamada Unión

Europea, se ha impregnado de franquismo; sí, amigo, Europa Nostra apesta a franquismo, de la cabeza a los pies.” (CABALLERO, 2006a: 73)

● **Ramón Gómez de la Serna en *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!***

En esta obra, en la que se combinan personajes alegóricos, históricos y ficticios, ocupa un lugar destacado la figura de Ramón Gómez de la Serna, de quien se reproduce, de forma literal, un fragmento de su autobiografía, *Automoribundia*:

“RAMÓN. Estaba al balcón de la sala, subido, en unos zancos de hierro, obsesionado con la guerra de los yankees, cuando bajé el escalón de hierro y, como si hubiese tenido un ataque de telepatía, le dije a mi padre con consternación: “Han tomado Santiago... Hemos perdido la guerra”

En efecto, unas horas más tarde apareció el extraordinario de “El Imparcial”, con la noticia catastrófica, “Final del Imperio Colonial de España”, que por último iba a respirar sola y tranquila.” (CABALLERO, 2002b: 55)



Fig. 19

En este caso estamos ante una obra coral, de modo que no podemos asociar la figura de De la Serna con un único personaje, más bien, su función consiste en aportar un testimonio de los hechos que sustentan la historia –la crisis del 98-, de modo que se

equilibrio, con la presencia de documentos históricos y literarios la visión esperpéntica de la realidad española.

La presencia de De La Serna no se circunscribe únicamente a *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!*, sino que también podemos rastrear su influencia en ciertos pasajes de Caballero, especialmente en los de su primera época como dramaturgo. Así, en obras como *Retén*, nos encontramos con diálogos en los que se encadenan metáforas que respetan la fórmula de imagen+humor propia de las grueguerías:

“JOSE. Y de la luna.

*Quedan un momento los dos mirando la luna.*

AGUSTÍN. ¡Qué redonda está!

JOSE. Y qué naranja. Parece una bombona... Una bombona en el piso más alto.

AGUSTÍN. A mí me parece un foco que usa Dios para controlarnos.

JOSE. Para eso están los ángeles. ¿Harán guardia los ángeles?

AGUSTÍN. No seas iluso, los ángeles son oficiales. En el cielo las guardias las hacemos los pringados de abajo cuando palmamos.” (CABALLERO, 1994: 61)

#### ● **Federico García Lorca en *Pepe el Romano***

Son muchos los méritos literarios de Pepe el Romano y, entre ellos, destaca la hábil inclusión del poeta granadino dentro de la ficción. De este modo se provoca un efecto de realidad doble, en tanto que atañe tanto a la pieza de Caballero como a la obra lorquiana ante la que se presenta como contrapunto. Pero no la presencia de Lorca no solo refuerza ese espacio ambiguo entre lo real y lo dramático, sino que también ofrece a Caballero la posibilidad de incluir un discurso metaliterario en el que se reflexione sobre cuestiones como la naturaleza del propio texto -“Este calor es propio de nuestros dramas pasionales” (CABALLERO, 2003a: 38)- o la labor poética -“El buen poeta lo que busca es dejar de ser alguien en el poema” (CABALLERO, 2003a: 44).

#### ● **Georg Trakl y Ludwig Wittgenstein en *Aliento azul***

La biografía del poeta alemán Georg Trakl y su relación de mutua admiración con el filósofo austríaco Wittgenstein inspiran esta pieza no estrenada en la que se reflexiona sobre los horrores de la guerra con un estilo que oscila entre las referencias brechtianas y el feísmo deformante de las pinturas negras de Goya.

El tratamiento de ambas figuras históricas resulta especialmente interesante, pues ninguna de las dos se construye desde el biografismo, sino que ambos son *desrealizados* en tanto que el autor, a través del punto de vista que adopta para contar su historia, les priva de consistencia histórica:

- Trakl es descrito a través de la mirada de Wittgenstein, que nos cuenta algunos de los episodios más significativos de la vida del autor alemán e incluso nos recita alguno de sus poemas. Entre los hechos destacados se citan, de modo anárquico, su participación en la Primera Guerra Mundial, su internamiento en un psiquiátrico tras su dramática experiencia en la batalla de Grodeck y, por último, su suicidio, acto que –según el protagonista de este monólogo- fue su último acto poético:

“tu silencio Trakl  
tu gesto de autodestrucción  
tu poema póstumo  
el suicidio es un recibimiento  
muy elocuente  
sucede con muchos de tus poemas  
son difíciles de comprender  
a pesar de su demoledora sacudida expresiva” (CABALLERO, 2004c: 41)

En cuanto a Wittgenstein, el único interlocutor de este texto construido como un monólogo lírico que recuerda, en su esencia, a la fórmula empleada por Caballero en su Solo para Paquita, el personaje se muestra dubitativo ante su realidad y se recurre a una técnica propia del extrañamiento brechtiano: nada más comenzar la obra se alude a la naturaleza teatral de cuanto vamos a presenciar. La duda, sin embargo, domina al personaje, de modo que su realidad acaba resultando tan teatral y, a la vez, tan verdadera como la guerra a la que alude. Desde esta perspectiva, la guerra sería el espectáculo último y definitivo en el que se manifiesta la sinrazón de la política, donde los directores disponen –desde el despotismo y la tiranía- de la vida de sus actores:

“yo ahora  
permitidme  
un simple actor  
permitid  
con el beneplácito de vuestra imaginación  
permitid

que me convierta en el soldado Wit

Ludwig Wittgenstein.” (CABALLERO, 2004c: 40)

Conforme avanza la obra la duda se convierte en negación, de modo que la conciencia teatral del personaje coincide con la cercanía de la muerte y el horror de la guerra: cuanto menos real se siente Wittgenstein, más atroz es el escenario bélico que lo rodea. La ausencia de esperanza –el fin de ese aliento azul que da título a la pieza y que simboliza de modo poético nuestro aliento vital- se manifiesta en la ausencia de un yo sólido al que pueda aferrarse el protagonista: su certeza de no ser más que el eco literario de un personaje anterior a él, como si de una de las sombras de Platón se tratase, es la primera de sus muertes:

“pero este es un Wit espurio un Wit falso

el verdadero Wit que viajó en el Goplana

está reflejado en los diarios secretos

nada de lo que estoy diciendo lo dije

y sin embargo

ahora soy el único Wit real” (CABALLERO, 2004c: 46)

• **Moratín y Goldoni en *Leandro o la búsqueda del equilibrio***

Leandro (2006) supone un ejercicio de reflexión sobre la escritura teatral a partir de una figura concreta: Leandro Fernández de Moratín. Se lleva a cabo un amplio retrato biográfico –y bibliográfico- del dramaturgo español, pero lo más interesante del mismo no es solo la exhaustiva documentación que sostiene la obra, sino su confrontación con otros personajes –reales y ficticios- de la tradición cultural. Sus encuentros con Goya –representante de las artes plásticas, Goldoni –representante del teatro- y el propio Hamlet –representante de la ficción- son algunos de los puntos álgidos de esta obra en la que se debate sobre cuál ha de ser la naturaleza de la obra teatral y cómo influye la posición –estética e ideológica- del dramaturgo en su relación con el futuro público:

“GOLDONI. Hay dos tipos de poetas dramáticos: los que escriben teatro para tratar de ordenar el mundo, y los que lo hacen para vivirlo más intensamente.

LEANDRO. Ambas cosas, en mi caso, están muy unidas.

GOLDONI. ¿De qué modo?

LEANDRO. Tiendo a perderme entre esos oscuros nubarrones que usted llama intensidad, por eso necesito disipar la tormenta mediante la luz de la razón.

GOLDONI. Uno es como es desde la cuna hasta la sepultura.

LEANDRO. También puede uno vencerse a sí mismo.

GOLDONI. Como el príncipe Segismundo.” (CABALLERO, 2006b: 18)

El diálogo de los dos dramaturgos le permite a Caballero plantear un dilema habitual en la trayectoria de cualquier creador: la necesidad de mantenerse fiel a un estilo –y a una propuesta determinada– o la búsqueda continua de nuevos cauces expresivos. Frente a la autosatisfacción y el inmovilismo de los que Goldoni se convierte en adalid dentro de este texto, Leandro manifiesta su inquietud y su opción de seguir indagando nuevas vías, tal y como lleva haciendo el propio Caballero desde sus orígenes. Incluso se permite opinar a través de las palabras del autor ilustrado, a quien convierte en el defensor de sus gustos sobre el teatro barroco:

“LEANDRO. Calderón es grande, a pesar de toda esa hojarasca barroca.”

(CABALLERO, 2006b: 18)

Quizá esa intervención de su personaje nos ofrezca, de modo explícito, la mejor síntesis del estilo de Caballero:

- Por un lado, desde su interlocutor (Moratín) obtenemos rasgos como:

- la naturalidad
- el didactismo crítico
- la búsqueda de una nueva voz

- Por otro, desde el referente de su interlocución (Calderón) deducimos rasgos como:

- la importancia del verso, el ritmo y el lirismo del texto dramático
- la temática típicamente calderoniana, en especial, la que atañe a la naturaleza humana.

#### • **Santa Teresa de Jesús en *Oratorio para Edith Stein***

La literatura mística está presente en diversas menciones a lo largo de la producción dramática de Ernesto Caballero. En ocasiones funciona como reverso espiritual del contenido material del texto, como sucede en *Un busto al cuerpo*, donde se reflexiona sobre el cuerpo como elemento que nos libera o, por el contrario, nos limita, de modo que las alusiones a la literatura de San Juan de la Cruz sirven de contrarréplica a la

defensa del cuerpo como elemento de comunicación por parte del personaje más joven de la obra.

En *Oratorio para Edith Stein* (2011) la presencia de Santa Teresa de Jesús no funciona como un elemento de contraste sino, al revés, de semejanza: se establece una correlación metafórica entre la vida de la monja condenada por un oficial nazi debido a su origen judío y la escritora que inspiró su obra y, más aún, su conversión. La pasión intelectual de ambas y su coherencia desde el punto de vista personal e intelectual son los nexos que vinculan a los dos personajes, hasta el punto de que el personaje de Edith se expresa, en ocasiones, con citas extraídas de los textos de Santa Teresa. La obra combina dichas referencias intertextuales con el testimonio real de la propia Edith Stein, de modo que, como afirma Caballero al final de su texto, puede considerarse como una dramaturgia nacida de fuentes documentales y literarias.

“EDITH.

La verdadera oración  
le hace a uno desprenderse  
de lo que entendemos por uno mismo.

OFICIAL

Claro, claro, hasta fundirse con el Amado.  
Ya sé lo que influyó sobre usted aquella mística española...

TERESA

Dios ha visto el alma  
cual avecica volar mucho rato...

EDITH y TERESA

...procurando  
con el entendimiento  
y voluntad...

EDITH

... y con todas sus fuerzas  
buscarle y contentarle...

TERESA

...Sigue leyendo, Edith...

No dejes de leer...

Si lees conducirás,



si no, serás conducida...

Quien a Dios tiene,

nada le falta.

EDITH y TERESA.

Solo Dios basta.” (CABALLERO, 2011: 10-11)

#### 4.1.7. La ficcionalización del relato

¿Y si cuanto escuchamos en escena es mentira? La ruptura de la ilusión escénica propia del extrañamiento brechtiano encuentra en Caballero una fórmula muy personal: no se trata tanto de distanciar como de alentar en nosotros la duda y, sobre todo, el escepticismo. El autor no desdice la realidad de sus personajes, sino la del propio espectador: ¿es nuestra vida tal y como la conocemos o simplemente se trata de un producto de ficción que nace de nuestro particular relato? Esa misma pregunta se aplica a cuestiones filosóficas –como la identidad- e históricas, de modo que la obra se convierte en el intento de organizar, desde la ficción, una realidad.

No hay, pues, ruptura en sentido estricto de la ilusión dramática, sino reflexión pesimista sobre la capacidad para narrar desde una objetividad que la memoria, la implicación y las emociones nos niegan. Esto es, precisamente, lo que plantean Kim y Guy en *En la Roca*, cuando –en el plano temporal indefinido en que se halla su diálogo- caen en la cuenta de que nada cuanto saben de la Historia europea procede de un acto de escritura y, por tanto, tan literario como su propia existencia:

“KIM. Es la Historia, Guy.

GUY. La Historia contada por un escritor. Ya puestos, ¿por qué no dar crédito a otras versiones igualmente literarias? Ahí tienes la Comedia de Dante, con su mórbido y excitante Infierno. ¿A quién nos encontramos en sus tenebrosas dependencias? Al propio Marco Bruto en compañía de Judas Iscariote, nuestro gran maestro en el arte de la... transferencia de lealtades.”

(CABALLERO, 2010: 144)

Dentro de los mecanismos empleados por Caballero para ficcionalizar su propia historia es recurrente la aparición del texto dentro de la obra, de modo que el título de la pieza coincida con el de otro discurso emitido por un personaje del texto. Así sucede, por ejemplo, en *Un busto al cuerpo*, donde se provoca una paródica traslación de géneros: el título pasa de pertenecer a una comedia de corte intelectual –y

eminentemente verbal- a aplicarse a una *performance* supuestamente transgresora y que, sin embargo, se presenta desde la parodia y la ironía:

“CRISTINA 1. Creo que se llama sala La Reina Rosa. Es un local de ambiente donde actúa JM en su espectáculo *Un busto al cuerpo*.”

(CABALLERO, 2002c: 156)

Más evidente aún es el caso de *Destino desierto*, donde el personaje de Esteban –el único que conoce la verdad del lugar y el motivo por el que han sido convocados los personajes- escribe el relato de cuanto ha sucedido ante los ojos atónitos de los demás:

“ESTEBAN. (...) este cuento

titulado

como digo

*Encadenamiento*, o si les gusta, *Destino desierto*”. (CABALLERO, 2002a: 18)

Idéntica técnica se emplea en *El cuervo graznador grita venganza*, donde al final descubrimos que la obra a la que hemos asistido es producto –o, al menos, lo será- de uno de sus personajes. Se plantea así, un interesante relativismo temporal, ya que asistimos a la representación de un texto que aún está por escribirse:

“MUJER II. (...) Espero que no tengáis inconveniente en que haya recogido tan emocionante relato. Es posible que algún día lo estrene bajo el título *El cuervo graznador grita venganza*” (CABALLERO, 1985: 83)

En otras ocasiones no se alude a la posible escritura del texto, pero sí a la naturaleza teatral de cuanto ha sucedido en escena. La Historia, por tanto, sería un relato tan lleno de trampas y mentiras como la obra teatral a la que hemos asistido, tal y como afirma el protagonista de *Josu y los tiburones* al verse acosado por sus jueces y previsibles verdugos:

“JG. “Ser vasco quiere decir ser una persona de acción.

El Trópico no nos aplatana.

No nos asustan las inmensas montañas nevadas

ni los rascacielos ennegrecidos.

No hay místicos entre nosotros,

apenas algún poeta. Somos, en fin,

personajes de novela antes que novelistas.

TIB. Así que te crees un personaje de ficción.”

JG. Tanto o más que vosotros.” (CABALLERO, 2005: 42)

#### 4.1.8. La reflexión crítica

El intento de atraer al público a las salas –presente en toda la obra como autor y director de Caballero- no limita el alcance de sus textos, sino que le empuja a buscar fórmulas desde las que conciliar el interés de los espectadores con sus propias inquietudes culturales. En esta línea se ubica la presencia de la literatura como tema y preocupación dentro de sus textos: los personajes abordan –en mayor o menor medida- cuestiones propias de la crítica literaria, pero siempre desde perspectivas y conceptos cercanos al gran público, sugiriendo una segunda línea de lectura que podrá ser seguida por aquellos receptores más afines al tema y que, sin embargo, no supone un obstáculo para la comprensión de la obra en su conjunto.

Cuestiones como la posmodernidad, la función de la literatura o la posición del escritor ante la realidad y su obligación –o no- con ella aparecen en numerosos pasajes de sus obras. Particularmente interesante es la aplicación de los conceptos de la posmodernidad –desde el lenguaje de la crítica literaria- al tema de la identidad que se aborda en *Un busto al cuerpo*: la desorientación de los personajes, tres mujeres que defienden tres modelos muy diferentes de libertad a partir de la relación que mantienen con su propio cuerpo, se expresa también –desde el humor- a partir de los preceptos estéticos propios de la posmodernidad y el relativismo consiguiente:

“CRISTINA 3. Eso es lo que yo quiero: ser como un personaje de Walt Disney. Indiferenciado. ¿Son niños o son adultos? ¿Son hombres son mujeres? ¿Son animales o son humanos? El propio Walt Disney, ¿está vivo o está muerto? Ya no hay límites. No hay géneros. No hay nada.” (CABALLERO, 2002c: 170)

Este tema se repite en otra de sus obras inéditas, *Las mujeres de los futbolistas*, donde Caballero retoma el problema de la sumisión/liberación de la mujer en el mundo contemporáneo a partir de la confrontación entre el mundo oriental y el occidental. Al primero pertenecen las geishas que seducen a unos futbolistas de un conocido equipo; al segundo, las esposas de dichos deportistas. Las fronteras, sin embargo, se borran a través del procedimiento del asombro tan habitual en Caballero, pues las geishas no son tales, sino que forman parte del complot organizado por una periodista para conseguir información de primera mano de las esposas de los futbolistas. Más allá del enredo y de

los tópicos propios del sainete sobre los que se sustenta la obra –como la incapacidad de una de ellas para hablar inglés, que da lugar a parlamentos de comicidad directa y eficaz-, la obra formula –sin desarrollarlas de forma discursiva- diversas preguntas relativas a la situación de la mujer en la sociedad:

“LA MUJER DEL PORTERO. Perdona, solo quería escuchar tu opinión. Siempre tienes las cosas claras. Yo, en cambio, estoy hecha un lío... (*Sollozando*)... Yo no quiero ser una mujer moderna.”

(CABALLERO, 2002d: 7)

Ese adjetivo “moderna” resume el conflicto básico de la identidad sexual de los personajes de Caballero, tanto en el mundo masculino (*El amor de Eloy*) como en el femenino (*Un busto al cuerpo*, *Las mujeres de los futbolistas*) en los que las exigencias de la libertad individual acaban convirtiéndose en una nueva forma de esclavismo. Tal y como afirma Asunción Bernárdez en su prólogo a *Te quiero*, *muñeca* y *Un busto al cuerpo*, ambas obras suponen una reacción teatral al problema del cuerpo en la teoría feminista, haciéndose eco de sus planteamientos y sumando nuevos interrogantes desde una postura que define, sin duda, el teatro de Caballero: el inconformismo.

“Decía Marleu-Ponty que el cuerpo más que “una especie natural” es “una idea histórica”. En ese presupuesto que comparto plenamente, no se niegan las determinaciones naturales o materiales de la corporalidad, sino que se afirma que es necesario que esas determinaciones naturales sean replanteadas de tal forma que se aclare el proceso por el cual el cuerpo acaba significando históricamente. *Un busto al cuerpo* es una obra que muestra cómo el cuerpo se ha convertido en una constante de reflexión y de intervención, dominado por circunstancias temporales que hacen de él una materia transformable, adaptable y consumible como una mercancía más. Pero como afirma Judith Butler, el cuerpo no hay que verlo como una posibilidad externa a nosotros que manipulamos como un simple objeto definido con un sujeto y un verbo, sino que del cuerpo hay que hablar en gerundio, como proceso, como una manera de ir haciendo, dramatizando y reproduciendo una situación histórica.” (BERNÁRDEZ, 2001: 9)

Ese cuerpo “en gerundio” que, a través de las tesis de Judith Butler, explica Asun Bernárdez es a su vez, el objeto de análisis de Caballero no solo en la ya

mencionada Un busto al cuerpo, sino también en Las mujeres de los futbolistas o, más aún, en Maniquís, donde ese “gerundio” se convierte en proceso teatralizado de la construcción de un nuevo cuerpo, tanto a través de las emociones que lo modelan como de los objetos que lo complementan.

En otras ocasiones, los personajes no solo manifiestan su reflexión crítica sobre un determinado tema, sino que llegan a expresar sus opiniones sobre los mismos modelos en los que se inspira su creación, tal y como sucede en *Te quiero, muñeca*, donde no se juzga la obra de Mary Shelley, pero sí su perversión por el cine y la cultura popular:

“NORA. (...) La autora, cuando la escribió no consintió en darle una pareja al monstruo bajo ningún concepto, porque lo monstruoso siempre da miedo. Es algo que se queda suelto por el mundo, y luego ya no puede recogerse nunca más.” (CABALLERO, 2002c: 61)

Más rotunda es, sin embargo, la opinión de Clarín sobre el teatro de su tiempo en *En una encantada torre*, donde tras diversas referencias –no explícitas- a *Fuenteovejuna*, finalmente se concreta la visión que el personaje tiene sobre el afamado texto de Lope, estableciendo así un curioso puente dialógico entre el gracioso calderoniano y el referente literario lopesco:

“CLARÍN. Fuenteovejuna es una cascada de borreguismo patrio como su propio nombre indica.” (CABALLERO, 2000: 138)

En otras ocasiones no emiten un juicio estético, pero sí que emplean la literatura como referente para expresar sus propias emociones. No se trata de un ejercicio únicamente intertextual, ya que no solo se sirven de citas para comunicar sus sentimientos, sino de literaturización de los mismos. Así ocurre con el personaje de Eloy Romántico y Ella en *El amor de Eloy*, donde el personaje femenino intenta explicar sus necesidades emocionales con un discurso metaliterario:

“ELLA. Sí, hemos pasado por todos los románticos alemanes,  
los románticos rusos,  
los románticos ingleses,  
y anoche por fin llegamos  
a Gustavo Adolfo Bécquer.  
¿No te parece que debiéramos pasar

a una nueva etapa?

LOS TRES. ¿Qué?

ELOY R. ¿Al realismo?

ELLA. Exacto.

Seamos realistas.” (CABALLERO, 2003c: 47)

Resulta muy significativa la abundante presencia de este tipo de reflexiones metaliterarias en las comedias más aparentemente comerciales de Caballero, como *Te quiero*, *muñeca* o *El amor de Eloy*. Su preocupación por aunar ambos extremos se manifiesta incluso en la presentación de la primera de ellas, pieza que define como “Alta comedia intelectual, y al mismo tiempo, muy comercial”. Más allá del juego cómico típicamente posmoderno que se halla tras esta adscripción genérica, se puede apreciar la necesidad de su autor de esquivar el modelo de lo estrictamente comercial, inquietud que justificaría la presencia –a veces, un tanto excesiva- de elementos metaliterarios que complementen el discurso central.

#### **4.1.9. Teatro e intrateatro**

El recurso de la teatro dentro del teatro, análogo al procedimiento de las cajas chinas o *mise en abîme* propio de la narrativa breve, se encuentra presente en muchas obras de Caballero. Los personajes ejecutan una obra –ya sea teatral, ya una actuación motivada por otras razones ajenas al arte dramático- ante la mirada del espectador. En este intrateatro encontramos, por tanto, diferentes modalidades de representación:

##### **4.1.9.A. Personajes que representan un personaje no teatral**

En este grupo se incluyen los personajes que se ven forzados, por una necesidad externa, a representar un personaje. Sería el caso de los espías de *En la Roca* o *El cuervo graznador grita venganza*, cuya doble identidad es la tapadera necesaria para llegar a cabo su misión. Lo mismo sucede con Keiko, la reportera en *Las mujeres de los futbolistas*: su disfraz de geisha no es más que la identidad (teatral) que precisa para obtener el reportaje que busca. A raíz, además, de este truco argumental se plantea una interesante cuestión sobre nuestra identidad: ¿reside en quiénes somos o en el punto de vista desde el que somos mirados? La cuestión filosófica se expresa en términos teatrales (¿el personaje es en sí o se construye desde su vestuario?) y queda formulada sin pretensiones en el contexto cómico de la obra:

“La falsa geisha aprovecha para desprenderse del kimono y aparecer con un atractivo aspecto de periodista occidental bastante masculinizada.

LA MUJER DEL CRACK. (*Entrando con el guisqui en la mano.*)

¿Eres tú? ¿Y ahora de qué te has disfrazado?

KEIKO

Ahora soy más yo misma.

LA MUJER DEL CRACK

No estoy hecha a tantos cambios de indumentaria. ¿Te piensas disfrazar de alguna otra cosa?

KEIKO

Existe un proverbio que dice que los camaleones y los actores no cambian de disfraz, es nuestra mirada quien los cambia.

LA MUJER DEL CRACK

Eso será aquí. En mi país...” (CABALLERO, 2002d: 51)

Mención aparte merece el personaje de Eladio, protagonista de otra de las obras más célebres y logradas de Caballero, *Squash*. Su interpretación de un papel impuesto por un indefinido *ellos* constituye el giro más inesperado de la obra y se adelanta, en cierto modo, a propuestas posteriores como *El método Grönholm* de Jordi Galcerán, donde se usa un recurso y un punto de partida argumental muy similar.

Pero en *Squash* no es Eladio el único actor, también Piedad y Trini –las dos candidatas al mismo puesto- han de convertirse en actrices e interpretar una peculiar función: un partido de squash donde nada será real:

“ELADIO. La partida será imaginaria. Jugarán imaginando que golpean una imaginaria pelota contra esta imaginaria pared que es el espejo.”  
(CABALLERO, 1989: 45)

Lo interesante del intrateatro en *Squash* es la continua inversión de roles que se produce dentro de la ficción, de modo que dicho cambio de papeles se convierte –a su vez- en el verdadero motor argumental. Los giros de la trama se deben al trueque de funciones teatrales dentro de la pieza a través de tres etapas:

- Eladio, director, propone las escenas que han de interpretar Piedad y Trini, actrices.

- Piedad y Trini, ahora como directoras, exigen a Eladio a punta de pistola que represente el mismo papel que ellas acaban de interpretar.

- Piedad, Trini y Eladio, directores que deciden abandonar la función y disparan contra un ellos que se funde con la identidad de los propios espectadores.

La rebelión a la que nos incita esta obra en la que se critican aspectos como la alienación o la explotación propias de la sociedad de finales del siglo XX se expresa en términos metateatrales que, una vez más, nos recuerdan a la figura de Calderón y su *Gran Teatro del Mundo*: el inconformismo pasa por abandonar el escenario y elegir nuestro propio personaje, tal y como harán los tres protagonistas de este perverso y transgresor sainete.

En todos los personajes que pertenecen a este grupo, el teatro desempeña un fin u objetivo muy concreto. Se trata de un medio con el que conseguir algo, tal y como le sucede a Juan –el personaje del policía- en *Tierra de por medio*. Para descubrir la verdad sobre Fabián, se finge gay en la escena 14 y construye un personaje que le permita averiguar si el arquitecto oculta o no algo sobre el caso que está investigando. Desde el punto de vista escénico, este recurso enriquece la puesta en escena y vuelve a poner de relieve la importancia que concede Caballero al trabajo actoral: el intérprete ha de jugar con más de un registro sin caer en la caricatura, puesto que su trabajo ha de pasar desapercibido como artificio por el resto de los personajes.

En *El cuervo graznador grita venganza* se aprovecha desta metaficción para que la estructura de la obra se pueda explicar dentro del propio texto. De este modo, el experimento memorístico –con reminiscencias de *El tragaluz* de Buero- se convierte en el factor que determina la linealidad cronológica de la pieza, tal y como explica una de las *directoras de escena* o, lo que en este caso es lo mismo, del experimento:

“MUJER II. Para inducirle hasa el final es necesario que recree la secuencia ordenadamente. Un salto espacio-temporal demasiado brusco podría bloquear sus facultades evocadoras... El método se adapta mejor a la unidad de tiempo... *Natura non facit saltus.*” (CABALLERO, 1985: 63)



#### 4.1.9.B. Personajes que representan un personaje teatral

El monólogo *Solo para Paquita* es, posiblemente, el mejor ejemplo de lo que podríamos denominar como el intrateatro explícito. Su protagonista se nos presenta desde una doble realidad: como personaje (Paquita, presente en las dos primeras partes del texto) y como la actriz que ha de darle vida (a quien conocemos en la tercera y última parte). Sin embargo, lo interesante de la función es que no es la actriz quien contamina al personaje, sino a la inversa: la reflexión sobre los límites de lo real se lleva a aquí a una dimensión hiperbólica en la que el escenario no solo es imitación de la vida, sino la vida misma.

La presencia explícita del espectáculo teatral dentro de la propia obra no provoca necesariamente distanciamiento: somos partícipes de la tragedia de las dos mujeres y ambas consiguen emocionarnos con su denuncia de la violencia a la que se ven abocadas ante la hostilidad del mundo masculino que las rodea. Sí que contribuye, sin embargo, a que esa denuncia se tamice gracias a la reflexión crítica sobre el oficio teatral, de modo que el arte dramático se convierte también en un tema más de la pieza. La actriz nos reproduce en la tercera parte sus dudas como intérprete –“el monólogo... ya se sabe... es una dura prueba...” (CABALLERO, 2004a: 310) y los consejos de su director (Wilfried), de modo que se podría afirmar que el texto sustituye las acotaciones convencionales por instrucciones dramáticas indirectas en las que Caballero demuestra su profundo conocimiento –y admiración- del mundo de los actores:

“los personajes no se pierden... se pierden los actores... sí.. ellos se quedan en blanco como náufragos de la escena... siempre repite con su acento de alemán oriental... el actor.. comenta... debe saber aferrarse a lo más pequeño” (CABALLERO, 2004a: 310)

Esta importancia de lo pequeño y el detalle es esencial en el texto (donde se repiten, con valor poético, elementos como el anillo, los cartones del bingo, las tijeras o incluso el café que da lugar al juego de palabras del título) y, por extensión, en la concepción dramática de Caballero, donde se prima la creación a través de la palabra sobre cualquier posible exceso escenográfico o estrictamente visual. El actor, por tanto, ha de ser dignificado, puesto que de él depende que el teatro alcance su máxima expresión.

En *El cuervo graznador grita venganza* es Luis quien se convierte en portavoz de esta idea tan propia del mundo creador de Caballero:

“LUIS (...) Aquí se nos considera trabajadores del espectáculo al servicio del pueblo como cualquier sector profesional.” (CABALLERO, 1985: 66)

Particularmente interesante resulta, en esta misma pieza, el pasado de dos de sus protagonistas, Alicia y Luis, ya que su historia se convierte en trasunto de los orígenes del teatro tanto de Caballero como de sus coetáneos. La alusión al teatro independiente, a sus dificultades y a su escasa valoración en nuestro país es, en este caso, una reflexión que recorre toda la obra en forma de subtexto del que solo vemos, en la superficie, algunas consideraciones explícitas que, pese a su brevedad, se convierten en implacable retrato de toda una generación teatral:

“ALICIA. Sí, bueno, no sé... Supongo que esto no tiene nada que ver con lo que hacíamos nosotros. ¿Te acuerdas del grupo?

LUIS. Claro que me acuerdo, la eterna marginalidad fue la principal razón por la que me vine a este país en donde el teatro se considera un bien social asumido por el Estado.” (CABALLERO, 1985: 67)

Además del oficio de actor, los personajes aluden en ocasiones a otras profesiones propias del ámbito teatral, de modo que Caballero realiza así un particular homenaje a la historia y la evolución del arte dramático. Así sucede, por ejemplo, con Clarín en *En una encantada torre*, donde el personaje no solo se presenta como el gracioso de Calderón, sino como un actor de su teatro, a quien –paradójicamente– desconoce:

“CLARÍN. Pues claro. Antes de servir a mi amo  
fui memorión de comedias.

Acudía un par de veces a los corrales  
y me aprendía la comedia de un tirón,  
desde la loa hasta la mojiganta.

Saqué buenos beneficios  
a costa de un tal Calderón.” (CABALLERO, 2000: 130)

También en *Aliento azul* se reivindica el trabajo del actor, a través de un personaje que duda sobre su propia identidad, pues no acaba de saber si es quién dice

ser (el soldado Ludwig Wittgenstein) o si, por el contrario, solo se trata de la sombra de ficción que, de dicho personaje, interpreta un actor.

Ejemplo máximo de este motivo que podríamos tipificar como la duda dignificadora, en tanto que se cuestiona el sentido del oficio dramático como representación última del sentido de nuestra propia vida, es *La última escena*, pieza que plantea la primera lectura y el primer ensayo de una obra inexistente, convocando de este modo todos los demonios personales de la creación y poniendo de relieve las dificultades del teatro como ejercicio comunicativo: ¿qué se dice, con qué finalidad y a quién? O, en última instancia, ¿cuál es la dimensión, alcance y efecto del texto dramático una vez que nace en escena?

En *La última escena*, el folio en blanco ante el que se hallan los actores (apóstoles) frente al director (rabí) es la hipérbole desde la que se manifiesta el miedo del creador y la responsabilidad que entraña su oficio al que, a partir de esa duda se dignifica, pues la reacción del personaje-actor en el teatro de Caballero no es jamás la parálisis o la rendición, sino la búsqueda y la osadía, incluso cuando –como en este caso- no hay rastro alguno del texto que se debe decir:

“Tu papel  
mi papel  
este papel  
papel papel papel  
hojas en blanco  
me dejas ver las tuyas  
todas son iguales  
es la misma obra  
el mismo papel  
significará que no tenemos papel  
significará que tenemos papel sin palabras  
pero hablamos  
luego tenemos papel  
luego tenemos palabras  
pero no están en el papel  
pero están en nuestro personaje  
qué personaje

el nuestro  
eres un personaje  
desde luego, estoy hablando  
pero hablas por estas hojas en blanco,  
de lo contrario no hubieras dicho nada  
ni siquiera estarías aquí  
con ello pretendo demostrar que estas hojas en blanco  
solo en apariencia están despojadas de palabras,  
solo en apariencia,  
porque de hecho estamos dialogando  
y eso, no lo olvidemos,  
se debe a que nos estamos ajustando  
completamente  
a lo que en ellas palpita  
(SILENCIO)” (CABALLERO, 1993b:10-11)

#### **4.1.9.C. Personajes que conciben el teatro y la vida como juego**

El hecho teatral como juego se encuentra dentro y fuera de las obras de Cabllero. Así, en su *Nota final* a la edición de *Tierra de por medio*, el propio autor justifica –a partir de ese concepto lúdico y simbólico del espectáculo- la escenografía elegida para su estreno:

“La idea de juego se avenía, tanto al entramado de relaciones suscitado en la obra, como a las dos líneas de acción del texto: la investigación policial y la especulación inmobiliaria” (CABALLERO, 2003b: 65-66)

Desde la perspectiva de la puesta en escena, el juego permite huir de “un naturalismo ilustrador” que limite la recepción del texto y lo condene a un esquematismo reduccionista. Desde la perspectiva de los personajes, el juego es una herramienta pirandelliana que les hace tomar conciencia de sí mismos desde ángulos imprevistos, como le sucede al triple Eloy, personaje descompuesto en Eloy Pesimista, Eloy Moderno y Eloy Pragmático en *El amor de Eloy*:

“ELOY P. Dudo hasta de la existencia  
Del propio Eloy. Lo único que sé  
es que estoy inmerso en una especie de...

ELOY M. ¿Juego teatral?

ELOY P. Juego teatral, sí.

Procuro divertirme al máximo

por la cuenta que me trae.” (CABALLERO, 2003c: 33)

La duda que conlleva la autoconsciencia de la posible ficción se resuelve en este caso en una versión metaliteraria del *carpe diem*: si la vida es teatro (y breve), habrá de ser jugada (y, por tanto, también disfrutada). Apasionado de la tradición teatral, Caballero convierte a sus personajes en el remedo contemporáneo de una compañía cómica clásica, tal y como los propios personajes afirman en un momento de la obra:

“ELOY R. Nuestra compañía es un bululú.

ELOY P. ¿De qué estás hablando?

ELOY R. Un bululú era una compañía de teatro

formada por un solo actor.

Eso es lo que somos exactamente: un

bululú.” (CABALLERO, 2003c: 29)

Esta imagen permite, además, establecer un juego de metáforas estrechamente vinculadas entre sí en la que cada elemento del lenguaje teatral halla su referente en la vida de los personajes y, por ende, de los espectadores. Entre estos elementos se halla el concepto del ensayo que adquiere aquí una dimensión casi metafísica o escatológica: ¿se puede considerar la vida como ensayo o como puesta en escena? La negación de la trascendencia conduce a la segunda respuesta, mientras que su afirmación permitiría posicionarse en la primera alternativa.

Los textos de Caballero, aunque comparten la desazón beckettiana sobre la soledad del ser humano, no se posicionan en la negación categórica, por mucho que esta pueda desprenderse de las palabras de los personajes. Sin embargo, la agonía no nace del no, sino de la ausencia de respuesta. Por otro lado, el concepto de ensayo está fuertemente relacionado con la idea del ser humano que en sus textos nos ofrece Caballero: somos imperfectos en tanto que estamos improvisando a partir de un texto que ni siquiera ha sido escrito. Esta es la tesis desde la que parte en *La última escena*, donde –en un lenguaje alegórico y poético– desarrolla esta cuestión:

“pues yo

perdonadme

pero yo  
empiezo a pensar  
que estamos desaprovechando  
una oportunidad  
única  
yo  
no sé qué ha pasado  
estábamos  
estábamos en la primera lectura  
y a la vez  
de repente  
nos encontramos ya  
en el trance  
de la actuación  
pero en lugar de actuar  
de representar  
seguimos empeñados  
en persistir  
sentados a esta mesa  
en esta primera lectura” (CABALLERO, 1993b: 21)

La confusión vida-teatro se convierte, a su vez, en el último refugio de ciertos personajes que, tras la introspección a la que se ven sometidos en escena, se niegan a asumir fuera de los límites del escenario su realidad. La mirada del público les ha permitido humanizarse pero, una vez acabo este proceso, exigen regresar al punto de partida en el que no eran más que criaturas literarias. Este viaje vuelve a coincidir con el planteamiento “pendular” del que habla Caballero, pues se oscila entre la realización y la desrealización, tal y como le sucede a Paquita en su monólogo, del que se niega a salir una vez confesado su crimen:

“qué hacer ahora... qué hacer... no quiero... no quiero... salir de este rectángulo de madera.. no quiero salir... de esta accidentada... fatal... representación... esa música...” (CABALLERO, 2004a: 313)

#### 4.2. El cuento y el mito en el teatro de Ernesto Caballero

Los elementos míticos y folklóricos no son un rasgo aislado del teatro de Caballero, sino que pueden encontrarse también en muchos de sus contemporáneos, como resultado de esa herencia posmoderna que trajo consigo el afán por revisitarse los tópicos más asentados de la tradición cultural occidental desde una óptica transgresora. Obras como *Hamelin* de Juan Mayorga se inscribirían dentro de esta tendencia y compartirían un rasgo esencial con el punto de partida de Caballero en títulos como *Tierra de por medio* o *Maniquís*: la función del cuento no es favorecer el juego intelectual, sino dotar de una estructura literaria y, en ocasiones, siniestra un aspecto de la realidad social. De este modo, si Mayorga empleaba el relato de *El flautista de Hamelin* para hablar de la pederastia, Caballero recurrirá a textos tan populares como *Los tres cerditos* o *La bella durmiente* para plantear cuestiones como la burbuja inmobiliaria o la cosificación de la mujer.

El hecho de que este último cuento, *La bella durmiente*, sea uno de los más citados en sus obras, como demuestra su presencia explícita en *Maniquís* o *El amor de Eloy*, tampoco es casual, puesto que uno de sus elementos esenciales —el sueño de la protagonista— enlaza directamente con la influencia del teatro y la ideología calderoniana en la obra de Caballero. La metáfora de la vida como sueño —que nos lleva, a su vez, a los relatos de *Las mil y una noches*— se erige como punto de unión entre todas sus piezas, donde siempre encontramos un momento en el que nos hallamos en una dimensión que se escapa al juicio objetivo de la realidad.



Fig. 20

La deconstrucción se produce al otorgar a estos cuentos infantiles una lectura mucho más perversa. En el caso de *Maniqués*, por ejemplo, el beso del príncipe –aquí, el vigilante- no conduce al amor verdadero, sino al asesinato: las muñecas, en un arrebato de furia, lo agreden en el desconcierto que les provoca su nueva identidad:

“L’OREAL. Y nosotras capturadas en nuestros cuerpos de plástico...

PUNTO BLANCO. Sus bellas durmientes, nos decía...

MARIE CLAIRE. Pero él, anoche...

CAROLINA HERRERA. Antes...

L’OREAL. Él...

EASY WEAR. Nunca antes...

PUNTO BLANCO. Pero anoche...

MARIE CLAIRE. Él...

CAROLINA HERRERA. Nos besó.” (CABALLERO, 2008: 29)

El mismo cuento reaparece en *El amor de Eloy*, esta vez combinado con *La Cenicienta*, en un tándem que el autor propone –aquí sí- con ánimo paródico, como una burla del romanticismo que se suma, a su vez, a la repetición hilarante, y como de si de un leit-motiv se tratara, de los versos de Schiller que recita Eloy:

“ELOY M. Hasta que apareció  
nuestra bella Cenicienta.

ELOY P. Ahora la bella durmiente.” (CABALLERO, 2003c: 7)

El cuento no solo es un referente metaliterario sino, también, un instrumento existencial para el personaje: narrar –como le sucedía a Sherezade en *Las mil y una noches*- es su forma de mantenerse vivo y, desde una perspectiva contemporánea, de luchar contra el tedio, el aburrimiento e incluso su condición de eterno Sísifo. El relato les protege de la monotonía y les permite hacerse reales ante los demás. Así sucede en *Nostalgia del agua*, donde la narración oral es vida y viceversa:

“HOMBRE. Me he dejado atrapar bien en sus redes.

MUJER. Hemos pasado el tiempo.

HOMBRE. Creo que a pesar de todo la entiendo un poco. Inventas historias para vivir.

MUJER. Yo no las invento. Las escucho.

HOMBRE. ¿De quién?



MUJER. Del agua.” (CABALLERO, 1996a: 37)

La respuesta de la Mujer, cuyo papel es –en este caso- el de la Sherezade que ha de seducir al Hombre a través de la palabra que, al inicio de la función, tanto les cuesta hallar, remite al origen popular de sus historias y, en cierto modo, a la propia estructura de la obra, donde tanto el espacio como la acción y los elementos simbólicos –como el agua- remiten a ese mundo del folklore y el cuento tradicional.

#### 4.2.1. El *anti-clasicismo*

Pigmalión o Amaltea, la nodriza de Zeus, son algunas de las referencias que se hallan dispersas en los textos de Caballero. Sin embargo, en su caso, la cultura clásica no parece nunca una fuente de primera mano, sino que nos encontramos ante ella a partir de referencias ulteriores. Este es el caso, por ejemplo, de Pigmalión, mito que se halla en la base de algunas de sus comedias más comerciales (*Maniquís* o *Te quiero, muñeca*) y que, sin embargo, no parece tomado de Ovidio, sino que encuentra su antecedente más próximo en la versión teatral de Shaw.

Los elementos míticos procedentes de la cultura grecolatina aparecen con frecuencia invertidos, descontextualizados y presentados en un juego de espejos donde son más referencia intelectual y humorística que esqueleto esencial de la propuesta textual. Incluso en sus tragedias, como *Pepe el Romano*, los personajes se enfrentan a los cánones del género y niegan la posibilidad de que venza el fatum o destino:

“PEPE EL ROMANO. La suerte es para los tontos. Mi vida la manejo yo.”  
(CABALLERO, 2003a: 43)

Coherente con la naturaleza trágica del texto –y con las implicaciones mitológicas del mundo de la Bernarda lorquiana-, Caballero incluye otras referencias grecolatinas, aunque todas ellas aparecen distorsionadas y dotadas de un significado imprevisto. Así, el laberinto de Creta se convierte, en palabras del personaje de Evaristo, en la complejidad de penetrar por parte del hombre en el mundo femenino. Si bien la alusión no deja de lado los componentes esenciales del mito –la huida de Teseo gracias a Ariadna-, despoja la imagen de cualquier matiz heroico y la reinterpreta desde el ámbito de la sexualidad:

“EVARISTO. (*Que aparece entre las sábanas.*) Por fin he salido de este laberinto” (CABALLERO, 2003a: 62)

Tampoco falta en la obra el personaje que arrastra consigo el vaticinio y la fatalidad. En este caso, Tiresias se convierte en un mendigo que anuncia la muerte no solo del protagonista, sino –en una lectura mucho más amplia y posible gracias a los signos del texto- del mismo Lorca. El mito, en esta ocasión, afecta tanto al plano de la ficción como al real y se suma al conjunto de elementos que facilitan y permiten la transición entre ambos planos. Además, su presencia da pie a la idea sobre la escritura de la obra: identificado por el personaje de Lorca como elemento mítico, sugiere la

posibilidad de una escritura y obliga, además, a una reinterpretación de los demás peronajes desde su código literario, de modo que si él es el ciego adivino de la tragedia griega, los demás hombres allí reunidos han de ser su coro:

“FEDERICO GARCÍA. (...) De entrada ya tenemos al ciego adivino. (...)

PEPE EL ROMANO. ¿Qué quieres decir?

MENDIGO. Nada. Que hay cosas que pueden perderse con la vida. Pero una vida perdida sí que es una cosa sin ningún sentido.” (CABALLERO, 2003a: 42)

Otros mitos, como el de Caronte en *A bordo*, se evocan por omisión: su mención no es explícita y, sin embargo, su presencia se hace evidente desde el mismo título de la obra. La anécdota de la barca que cuentan –de nuevo, los personajes convertidos en narradores- los protagonistas nos remite al barquero del infierno grecolatino, pero jamás aparecerá ni él ni su homólogo actualizado, de modo que serán los personajes los que deban emprender su propio viaje. La omisión de Caronte enlaza con la necesaria autonomía que han de alcanzar los personajes de Caballero para dominar su destino: todos ellos aguardan la llegada de algo o de alguien que les permita sostenerse y avanzar, sin embargo, la negación de cualquier forma de ayuda externa –salvo como acicate o estímulo para llevar a cabo un proceso de introspección- es clave para que afronten, desde la intimidad, su crecimiento.

El elemento mítico, que hemos calificado de *anti-clásico* en tanto que se desdibuja su carácter inexorable acercándolo a los límites de lo terrenal y, a su vez, de lo contingente, no se circunscribe únicamente a los textos trágicos (como *Pepe el Romano*) o alegóricos (como *A bordo*). También las comedias –más allá de las inspiradas en el mito de Pigmalión- recogen estos motivos, como sucede con el personaje de Amaltea López, ama de cría y punto de conexión entre todos los personajes que componen la función coral *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!* En tanto que la obra se presenta como una síntesis de la Historia española del siglo XX (a través de prolepsis que resumen el futuro –conocido por el autor, que no por los personajes- y de testimonios que reproducen el pasado), el elemento mítico consolida esa dimensión totalizadora de la función, que se construye como un gigantesco fresco en el que todo, incluso el mito, tiene cabida.

El fatum también se suma a los elementos anti-míticos en Caballero: su presencia parece inevitable y, sin embargo, la acción de los personajes acaba desdiciendo las expectativas del espectador. Así sucede en *Retén*, donde los augurios,

expresados desde el humor, ya constituyen un indicador de que el final trágico que parecía esperable no se va a producir:

“AGUSTÍN. Tú sí que estás gafado.

JOSE. ¿Yo? ¿Por qué?

AGUSTÍN. Lo huelo.” (CABALLERO, 1994: 49)

En otros casos el tópico mítico se convierte en *anti-clásico* no por su ineficacia, sino por la duda de los propios personajes. Así sucede con los vaticinios obtenidos a partir de la fórmula clásica del *in vino veritas* de los espías de *En la Roca*: el alcohol libera sus palabras y les otorga una clarividencia sobre el futuro que les permite construir incluso aquello que aún no ha podido suceder y que lo que, por tanto, no son conocedores. Convertidos en vates, se retuerce una vez más el elemento mítico al distanciarnos de lo presenciado y otorgar lucidez relativista a ambos personajes:

“KIM. ¿Entonces?

GUY. Hemos bebido.

KIM. Eso no explica que sepamos cosas que ocurrieron después.”

(CABALLERO, 2010: 165)

El humor, en definitiva, contribuye a la desimitificación, aunque no se traicione la esencia del elemento parodiado: se imita el modelo desde la distancia y la ironía, no desde una burla que pretenda poner en tela de juicio su sentido o su mecanismo. Así, por ejemplo, obras como *Un busto al cuerpo* –protagonizada por tres Cristinas de diferentes generaciones- o *El amor de Eloy* –en la que intervienen tres Eloys que, unidos, forman un único personaje- se construyen sobre la esencia del coro griego. En ambos casos se observa cómo se aprovechan las posibilidades musicales –y rítmicas- del modelo, si bien la perspectiva de Caballero es radicalmente distinta a la que adoptada por los autores griegos. En el caso de Eloy, el personaje llega a ser consciente de que su particular esquizofrenia posee un origen literario:

“LOS TRES. Eres la encarnación de Venus,

Diosa de la belleza y del Amor.

También Palas Atenea

Señora de la Sabiduría y de la Guerra

Y la troyana Helena

que logró cautivar a Paris

Y rendir a toda una ciudad.

ELLA. Basta ya.

Queréis dejar de hablarme como un coro  
de la tragedia griega.” (CABALLERO, 2003c: 118)

Aunque no resulta tan evidente, la técnica del coro griego se aplica también a textos como *Maniquís*, donde la indiferenciación inicial de los personajes –todos son objetos pertenecientes a distintas marcas- nace de la igualdad de los miembros de ese coro que, en este caso, se disuelve conforme avanza la función. En este caso, el *anti-clasicismo* surgiría al individualizar a los personajes, obligándoles a buscar lo que les diferencia y, de este modo, a buscar su propia voz –única- frente a la naturaleza coral del texto en su inicio. La obra, que recorre un camino desde la abstracción –expresada en la indiferenciada concreción de los objetos- hacia la concreción –expresada en la pormenorizada abstracción de sus psicologías- constituye uno de los ejemplos más logrados de comedia intelectual y, a la vez, comercial del teatro último de su autor.

#### 4.2.2. Las interferencias bíblicas

Más interferencias que referencias, los motivos bíblicos se inmiscuyen en la peripecia de los personajes y alteran tanto sus opciones de éxito como su percepción de la realidad. Presentes en el espacio y, a menudo, en el nombre de los protagonistas, entroncan directamente con el mundo del auto sacramental que Caballero reinventa desde los presupuestos de la posmodernidad, sirviéndose de su carácter abstracto para poner de relieve los aspectos más materialistas de la sociedad contemporánea.

En este haz de injerencias en las que los mitos bíblicos concidionan la vida de los personajes, podemos encontrar ejemplos como el de Paquita, cuyos asesinatos –tres- vienen precedidos de un canto del gallo posmoderno: el canto de su victoria en el bingo. La alusión, que podría ser cómica, se hace –sin embargo- trágica, pues se convierte en el símbolo de ese destino del que la protagonista no puede escapar:

“esa noche cantó tres veces... como el gallo... desafortunado en amores.. comentó...” (CABALLERO, 2004a: 302)

Tampoco resulta menos amenazante la versión del Génesis que se plantea en *Nostalgia del agua*, donde los nombres antonomásicos de sus personajes –Hombre y Mujer- sumados al entorno natural –un merendero que funciona como versión deformante de Edén- nos remiten indefectiblemente al episodio bíblico. Ausente el Dios que habría de darle un sentido a su diálogo –y, por tanto, también a su existencia-, es ella la encargada –al igual que lo fuera Eva- de tentar al hombre, a quien llega amenazar con la presencia de la serpiente, último elemento necesario para cerrar esta reconstrucción del Paraíso momentos antes de su expulsión:

“MUJER. Guardo en la cesta una serpiente. Una serpiente de plomo.”  
(CABALLERO, 1996a: 18)

El desenlace, sin embargo, no conduce a la expulsión, sino al reencuentro: obviado lo divino –y su ausencia-, el ser humano se reencuentra a través de la palabra y del diálogo. Su nostalgia se vuelve aquí esperanza y el final es, en vez de una conclusión, un inicio. La espera concluye en el momento en que los personajes son capaces de asumir su independencia y aceptar, unidos, el desafío de construir su propio camino:

“MUJER. ¿Nos vamos?  
HOMBRE. ¿Adónde?  
MUJER. Hacia la otra orilla.  
HOMBRE. No sé nadar.  
MUJER. Ni yo.  
HOMBRE. Aprenderemos.  
MUJER. Vamos.” (CABALLERO, 1996a: 39)

Menos suerte corre el personaje de Juan en *Tierra de por medio*, contra quien el peso de la referencia bíblica que encierra su nombre se vuelve su principal enemigo tal y como le vaticinan los demás:

“MERCHE. Como el profeta.  
JUAN. Mientras no me corten la cabeza...  
MERCHE. Admiro lo que hiciste, has querido limpiar el templo de mercaderes.”  
(CABALLERO, 2003b: 51)

En *A Cafarnaúm* y *Destino Desierto* estas interferencias bíblicas son, más allá de un referente metaliterario, la esencia misma de la trama: en la primera, una Cerillera – tras la que se oculta la sombra de las sectas- intenta convencer a una Enferma del estado de putrefacción moral de la ciudad en que se encuentran; en la segunda, un profeta-juglar (en una suerte de reivindicación del poder mágico de la poesía) ofrece a una serie de personajes la posibilidad de reconstruir sus vidas si viajan a un lugar alegórico que se identifica aquí con la Tierra Prometida. En ambos casos las alusiones bíblicas son muy explícitas:

“ENFERMA. (*Leyendo.*) “Y a los hombres en las ciudades donde habían acontecido la mayoría de los milagros, en las que no hacían penitencia, como por ejemplo en Cafarnaúm, dijo: -Vuestra ciudad, hasta el infierno será precipitada.” (CABALLERO, 1992)

La diferencia entre ambas estriba en las consecuencias que, en los protagonistas, tiene la interferencia provocada por el elemento bíblico:

- En *A Cafarnaúm*, la interferencia sirve para potenciar el pesimismo existencialista de la Enferma, que se hace aún más consciente de su soledad y abandono. Las afirmaciones totalizadoras y dogmática del personaje de la

Cerillera poseen el efecto contrario al pretendido, de modo que avivan el sentido crítico y racional de la enferma.:

“ENFERMA. ¿Qué me quieres decir con eso?

CERILLERA. Que Dios nunca nos abandona.” (CABALLERO, 1992)

- En *Destino Desierto*, el título ya es una alusión bíblica: se trata del viaje con el que han sido premiado siete personajes (número bíblico que desglosa, en este caso, en seis más uno, puesto que Estaban, el último en llegar, acabará presentándose como su “autor”) a Tierra Santa. Por supuesto, como no podía ser menos en una obra de Caballero, este lugar tiene sentido alegórico y consiste en el lugar del conocimiento personal, de la no alienación. Así pues, frente al desamparo con el que se pone el punto y final a *A Cafarnaúm*, aquí los elementos bíblicos se leen desde una perspectiva adogmática pero sí espiritual: es preciso viajar hacia el yo para avanzar tal y como nos propone Esteban.

Igualmente esencial que en los casos anteriores, es la presencia de la literatura bíblica –por motivos y desde perspectivas literarias muy distintas- en estos tres títulos que analizamos brevemente a continuación:

- *Sol y sombra*
- *La última escena*
- *Oratorio para Edith Stein*

#### **4.2.2.1. *Sol y sombra*: deconstrucción paródica**

En *Sol y sombra* se plantea una comedia centrada en dos aspectos: el mundo de las sectas y la corrupción política. Ambas confluyen en el personaje del Chacal, un terrorista cuyo lenguaje –deformado y caricaturesco- está lleno de referencias que nos remiten al mundo de la religión. En este caso, el mito bíblico que se recrea es el diluvio universal, al que se hace referencia en varias ocasiones, hasta el punto de que el líder de la secta recibe el nombre de Noé. En este caso, la deconstrucción desempeña una función doble:

- cómica, en tanto que las alusiones bíblicas son las que generan muchos de los gags del texto,
- crítica, puesto que uno de los grandes temas de esta pieza es la intervención incontrolada e interesada del ser humano en la Naturaleza.



Las menciones a Noé, el arca o el diluvio son claves en esta obra que, dentro de un tono esperpéntico, lleva a cabo una firme denuncia de ciertos aspectos sociales.

“ALBERTO. Entonces, ¿ya no tiene trabajo en ese lugar?

CHACAL. Don Noé me lo ha prometido.

MARISA. ¿Ha dicho El Arca? ¿Don Noé?

CHACAL. El fue el único que se hizo cargo de mi situación de cesante.

ISABEL. (Cogiendo el sumario.) Es un anciano con la cabeza rapada, la barba cana y uniforme de las SS.

CHACAL. Su aspecto delata su bondad.

MARISA. Yo también le conozco.

CHACAL. ¿De qué?

MARISA. Hace mucho tiempo, cuando aún no dirigía la revista, me mandaron a cubrir un reportaje sobre unas jornadas de ciencia y humanismo. El tal Don Noé era uno de los ponentes más llamativos. Recuerdo el título de su disertación, se me quedó grabado en la memoria, es fácil de recordar: “Ingeniería genética como alternativa a los cambios medioambientales en nuestros ecosistema”

CHACAL. Solo su sabiduría puede resguardarnos del nuevo diluvio que se avecina.

MARISA. Es posible que quisiera disertar sobre ese extremo. El caso es que ninguno llegamos a oírle porque nada más poner el pie en el estrado de los oradores llegó la policía con una orden de arresto.” (CABALLERO, 1988: 22)

#### **4.2.2.2 La última escena: deconstrucción metateatral**

En esta pieza, una de las más arriesgadas desde el punto de vista textual de Ernesto Caballero, el código de los referentes bíblicos cumple la misión de devolver al hecho teatral su carácter ritual, convirtiendo la función en una versión intelectual del sacramento.

La Eucaristía cristiana se convierte en el acto de compartir un texto que ni siquiera existe, de modo que la angustia de la Última Cena del Evangelio se convierte aquí en el vacío del creador –actor, autor y director- que ha de encontrar un mensaje que entregar a sus seguidores. Todos, rabí y apóstoles, comparten un mismo texto (no hay marcas que diferencien su discurso) y, aunque sus posiciones se diferencien en esa mesa de la que jamás saldrán –de nuevo, otro espacio claustrofóbico que sumar a las obras de

Caballero-, sus sensaciones son idénticas: el vacío que precede a la creación y el vértigo que le sigue son compartidos y encuentran, a través de esta expresión desde el código del Nuevo Testamento, un valor añadido: el vacío al que nos aboca la reflexión existencialista y el vértigo que provocan los resultados de dicha reflexión.

Otros temas, como el lenguaje o la comunicación, también se abordan en esta obra en la que “el Verbo” –en su sentido religioso- se transforma en palabra teatral y, al igual que se afirma que dicho “Verbo” es la fuerza creadora en los textos bíblicos, aquí es el verso libre el elemento que inventa su propia realidad. En esta obra, la palabra no cuenta, la palabra es: no hay nada más allá de lo que se dice –y se calla- en las intervenciones de los personajes, cuya entidad tampoco existe aislada de su discurso.

La escenografía, minimalista y descrita en una concisa acotación tras la loa inicial con la que se abre el texto, nos remite a la escena bíblica desde el principio, de modo que todo en la obra posee el efecto de la evocación y la resonancia. La deconstrucción, de nuevo, posee un efecto polisémico que otorga al texto un sentido más profundo y menos evidente:

*“Una mesa rectangular repleta de hojas en blanco. Los APÓSTOLES y el RABÍ están dispuestos frontalmente al espectador, excepto el RABÍ, que permanece sentado a la mesa dando la espalda al público. Todos descalzos.*

RABÍ.

LOS APÓSTOLES.

debemos explicarnos rabí

debemos una explicación

sí, una explicación

*(SILENCIO)*

el caso es que estamos aquí, y todos, todos pretendemos lo mismo, lo mismo nos une a todos, todos compartimos el mismo objetivo aunque a veces dudemos de la RESURRECCIÓN

*(Un murmullo. Nadie quiere ser el primero)” (CABALLERO, 1993b: 7)*

#### 4.2.2.3. *Oratorio para Edith Stein: deconstrucción existencialista*

En su *Oratorio para Edith Stein*, la fe no solo es uno de los grandes temas de la obra –pues la protagonista ha de demostrar la sinceridad de sus creencias ante las preguntas de un despiadado oficial de las SS–, sino que se convierte también en el arma que habrá de emplear la propia Edith para sobrevivir al horror al que se verá sometida en el interrogatorio.

En este sentido, el texto aporta una visión filosófica de un problema religioso: la cuestión que se nos plantea en la obra no es la fe desde el punto de vista de la trascendencia, sino la fe en nuestros propios planteamientos y la capacidad para defenderlos aun cuando dicha acción pueda traer consigo graves consecuencias. La Historia, que sirve como armazón argumental, permite sumar un elemento que atrapa el interés del público, pero el mensaje de la obra trasciende los límites del período escogido y alcanza, como suele ser habitual en Caballero, un mayor índice de abstracción: la pregunta no es qué habríamos hecho en un contexto idéntico al de Edith Stein, sino qué hacemos –y qué haremos– en nuestro contexto actual, sea cual sea.

“EDITH. Quienes creemos no padecemos esos dilemas.

OFICIAL. ¿En qué cree usted 44075?

Ah, sí, en la Verdad...

Con mayúsculas...

Convéznase, no existe la Verdad,

solo el espectáculo.

El problema del judeocristianismo,

ha sido su obsesión por esa Verdad...

Ese empeño no lo encontramos en la mitología grecolatina

ni en las sagas nórdicas...

Poncio Pilatos le formula esta pregunta al profeta:

¿Qué es la verdad?

Jesús no supo qué contestar.

La misma pregunta

que yo ahora le formulo a usted,

44075.

Explíqueme usted en qué consiste esa verdad

tan incuestionable.” (CABALLERO, 2011: 23)

Junto con “la Verdad” a la que se alude, en su sentido bíblico, en este fragmento, encontramos otras dos “uves”: “Verbo” y “Vida”. Estos términos conforman el tríptico –de nuevo, un número propio de las Escrituras por sus connotaciones mágicas- que constituye el eje de esta función, en la que se reconstruye, mediante flash-backs y escenas oníricas, la vida del personaje central.

El concepto de santidad, que daba título al espectáculo colectivo (*Santo*) dentro del que se estrenó esta pieza, adquiere así –a través de la deconstrucción de fuentes bíblicas y de la literatura mística- una connotación alejada de su valor estrictamente religioso. Una vez más, el procedimiento es paradójico, en tanto que el empleo de fuentes propias de la religión es, a su vez, lo que aleja la obra de una interpretación exclusivamente cristiana: los guiños culturales del texto nos obligan a aproximarnos a la anécdota –el juicio- desde una óptica simbólica y, por tanto, también el concepto de la santidad ha de analizarse del mismo modo.

## 5. La deconstrucción de los clásicos del Siglo de Oro: de Shakespeare a Calderón

### 5.1. Temas y motivos cervantinos

En un autor en el que la tradición literaria y, en particular, el Siglo de Oro desempeña un papel tan crucial como Ernesto Caballero resulta esperable encontrar trazas del genio cervantino.

Su influencia resulta difícil de esquivar, ya sea en la escena ya en la narrativa, desde cualquiera de los ángulos que admite el estudio atento de su obra. Sus juegos metaliterarios y su particular fusión de lo real y lo ilusorio –tanto desde el optimismo humanista como desde el pesimismo barroco- resultan coherentes con el mundo dramático de Caballero, que en *Sentido del deber* –una de sus obras más graves, tanto por el tema como por el desarrollo de la trama- escoge el *Quijote* como síntesis de la identidad española:

“Gravedad hispana  
que es un poco tosca:  
es lo que tenemos:  
los grandes momentos  
nos quedan inflados.  
Por eso el Quijote  
nos dice también.” (CABALLERO, 2007: 97)

Resulta curioso que, en esta obra, escrita a imagen y semejanza de *El médico de su honra* de Calderón, su autor no evite plantear también la herencia cervantina, de modo que se establece un interesante diálogo entre ambos y, en cierto modo, el nuevo texto sirve de conexión intertextual entre ambos. En otras ocasiones la mención es simplemente humorística, aunque sigue siendo significativo el hecho de que Caballero fundamente parte de la comidad de sus obras en la intertextualidad, tal y como sucede en el inicio de *Rezagados*, donde una posible mancha de aceite en la carretera da origen a este diálogo entre los tres ciclistas:

“3. A mí me vas a venir con la mancha si he nacido allí.  
1. En un lugar de la Mancha...  
2. ¿La mancha? ¿La mancha?  
3. Sí, la Mancha.  
2. Estoy manchado, sí, manchado de aceite.” (CABALLERO, 1993a: 40)

En cierto modo, la acotación de *Sentido del deber* –en verso, como todas cuantas aparecen en la obra como homenaje al teatro de los siglos XVI y XVII- resume bien la naturaleza del teatro de Caballero, que evita esos “grandes momentos” y prefiere buscar la gravedad en el detalle (en los elementos minúsculos o detalles de los que hablara el director de *Solo para Paquita*). Asimismo, ese “nos dice” admite una doble interpretación: desde el estilo –el lenguaje cervantino y su sencillez como modelo de lengua- y desde la forma –el conocimiento del carácter español a través de sus historias y personajes.

Esa segunda influencia es la que se aprecia en sus obras políticas, donde el quijotismo se convierte en una actitud de los personajes que, como espectadores, se nos antoja contagiosa y deseable. No se trata de héroes, sino –al modo cervantino- de antihéroes, como Rosa y Lenin en *El descenso de Lenin*, una pieza en la que el diálogo con el *Quijote* es continuo y, en ocasiones, también explícito.

No solo nos encontramos aquí ante una pareja que reproduce el esquema de Quijote (Lenin) y Sancho (Rosa), sino que se reproduce la misma oposición de realidad y ficción que caracteriza el texto cervantino y, como en él, observamos una evolución y un contagio entre ambos personajes, de modo que si bien ella se *leniniza*, él se *rosifica*. La deconstrucción de escenas quijotescas se observa en escenas como la que reproduce, actualizándolo, el episodio de Andresillo. La sombra del precedente cervantino otorga a lo que podría ser una simple anécdota un valor atemporal que contribuye a fortalecer el sentido más profundo de la obra: ese descenso o caída del ideal en una sociedad dominada por la economía y el poder opresivo.

“LENIN. Alto, alto. Deje en paz a ese muchacho.

POLICÍA. Tú no te metas en esto.

LENIN. No voy a tolerar este abuso sobre un ser débil.” (CABALLERO, 2006a: 53)

Como suele ser habitual en Caballero, la referencia no se oculta sino que se menciona dentro del propio texto, de modo que se establece así otro nivel más de realidad: los personajes son conscientes de que reproducen modelos literarios, certeza que dota de mayor entidad a los segundos y, en tanto que seres de ficción, desrealiza a los primeros:

“BERNHARD. ¿Por qué le sigue?

ROSA. No sé. Sancho también siguió a don Alonso, a pesar de saber...

BERNHARD. Eso es todo una filosofía.

ROSA. Incluso una ideología, con perdón de la palabra.” (CABALLERO, 2006a: 74)

Una vez más, al igual que sucedía en *Sentido del deber*, se presenta la herencia cervantina como una forma de pensamiento más que como una herencia estética: su literatura no ha dejado en nosotros solo una huella formal, sino –más aún- lo que Bernhard y Rosa califican, respectivamente, de filosofía e ideología. Su utopismo sería, por tanto, una posible respuesta a la pregunta que se plantean los personajes de Caballero y solo quienes se atreven a seguirlo –como Easy Wear en *Maniquís* o Ana en *El quinteto de Calcuta*- poseen alguna posibilidad de huir del conformismo y la alienación.

Sin embargo, ese utopismo que permite la huida no es, en absoluto, inofensivo. La decepción –antagonista del héroe cervantino- también encuentra su lugar en las obras de Caballero, donde la visión del personaje quijotesco contrasta con los hechos que le relatan los demás y que, en escena, vemos los espectadores:

“LENIN. Pero ¿cómo? ¿No ves que están preparando las barricadas?

ROSA. Mira, camarada, que esas son cajas de cartón que les sirven para cobijarse y poco más. Son su única vivienda.” (CABALLERO, 2006a: 24)

El sueño, sin embargo, no se presenta desde una única perspectiva, sino que admite su reverso negativo: tanto los utópicos como los pragmáticos participan de él, si bien cada uno de ellos lo ejecuta en una dirección antitética. En *Tierra de por medio*, el sueño quijotesco se transforma en especulación, de modo que la visión de cuanto no existe no es reflejo de inconformismo, sino de ambición. Solo Juan –el personaje más realista y, a su modo, cercano a Sancho del texto- imagina un sueño individual y ajeno a las ansias de riqueza del resto:

“JUAN. ¿No ves una casa?

LUCÍA. ¿Dónde?

JUAN. Aquí mismo. Una maravillosa casa con chimenea.” (CABALLERO, 2003b: 10)

En cualquier caso, ni siquiera él –que representa la integridad o, al menos, el intento de recuperarla después de verse envuelto en un turbio asunto- es capaz de huir al

materialismo que absorbe a todos los personajes de la función. Curiosamente, en este caso el sueño –o la pesadilla- triunfa, de modo que la ambición consigue hacerse con el poder –y con la tierra que da título a la obra- frente al fracaso al que se ven abocados los soñadores que no dibujan futuros solo para sí, sino para el conjunto de la sociedad.

Más allá del éxito o del fracaso, la actitud quijotesca sería la única respuesta y la locura, tal y como proponía Erasmo, el camino para llegar a ella: locura como la que aqueja a los soldados de *Retén* en su noche de guardia hasta permitirles afrontar el reto de su propia libertad. Solo rechazando la cordura y abrazando ese nuevo estado podrán huir de la situación claustrofóbica y deshumanizadora en la que se hallan:

“JOSE. Estás loco.

AGUSTÍN. Eso me dijeron en el frenopático por lo de la cuchilla de afeitar. Me curaron enseguida. A la semana ya estaba en el penal.” (CABALLERO, 1994: 64)

Conforme avanza la obra, lo dionisiaco se impone a lo apolíneo: el arte liberador frente a las normas que oprimen y limitan. El personaje veterano –Agustín- contagia y quijotiza al más joven, Jose, cuyas alusiones a la novia nos recuerdan a las menciones de Sancho a su mujer, Teresa en el *Quijote*. Sin embargo, el miedo, la noche y la convivencia acaban por derribar su prejuicios y la locura estalla hasta volverlo libre y, finalmente, crítico con el sistema:

“JOSE. Nos hemos vuelto locos.

AGUSTÍN. Las primeras guardias son duras.

JOSE. Locos, locos... (*Comienza a desvestirse.*)” (CABALLERO, 1994: 66.)

Los antihéroes de Caballero nacen de la misma marginalidad que los cervantinos: como ellos, son víctimas de una sociedad en la que sus ideales parecen no tener lugar y que poseen una gran facilidad para refugiarse en el espacio onírico. Así sucede con Piedad y Trini en *Squash*: toda su vida se resume en la suma de mentiras que han construido para no asumir la soledad y el miedo que las domina. La utopía –en su caso, la rebelión- no será posible hasta que se confiesen con su compañera y, sobre todo, consigo mismas de modo que puedan reconstruir la parte de cada una de ellas que han ocultado con sueños y proyecciones ficticias durante tanto tiempo. Para llevar a cabo esta tarea cuentan con otro valor cervantino que ocupa un lugar esencial en la obra: la



amistad. La relación de camaradería que surgirá entre ambas es la clave para que ambas puedan afrontar la prueba a la que están siendo sometidas.

En este sentido, las obras de Caballero podrían clasificarse en tres grandes grupos de acuerdo con su desenlace:

- aquellas en las que el individualismo es la única solución posible, como *Destino desierto*, *Maniquís* o *El Quinteto de Calcuta*;
- aquellas en las que la amistad –con sus vaivenes cervantinos- es la llave que permite resolver el conflicto, como *Retén* o *Squash*;
- aquellas donde ninguna de las dos opciones ofrece solución alguna puesto que el antagonista social o existencial –la muerte, la codicia, el poder o la violencia- acaba imponiéndose, como *Sentido del deber*, *Oratorio para Edith Stein* o *Auto*.

Pese a todo, con o sin opción de un final feliz, la interacción es la única respuesta posible: el compromiso, entendido como forma de vida, se convierte en la réplica contemporánea del quijotismo y permite una visión relativizadora de la realidad. No se trata tanto de una superposición de la ficción sobre lo real, como de una distorsión de esta última, negando su integridad y poniendo en tela de juicio si lo que conocemos es tal y como lo conocemos. Así se afirma esta idea en *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!*:

“BLANCA FIGURA. (...)

España tal vez solo ha sido

hombres y mujeres que

han tratado con esfuerzo

vivir la vida y no ser

solamente una bandera

o el relato que el poder

se inventa y que llama Historia.

La Historia está por hacer.” (CABALLERO, 2002b: 117)

## 5.2. Temas y motivos shakespearianos

Los dos primeros montajes de Caballero como director y autor son sendos homenajes a dos clásicos de la escena europea de los Siglos de Oro. La diferencia entre ambos estriba en que el primero, *Rosaura*, se acerca más a la adaptación que a la creación, pues –pese a su originalidad y a la transgresión que encierra su propuesta: convirtiendo el clásico de Calderón en una obra futurista- se trata de un ejercicio de deconstrucción de *La vida es sueño* (motivo que retomará años después junto a Asun Bernárdez en su pieza *En una encantada torre*) desde la perspectiva del personaje protagonista femenino. El segundo, *El cuervo graznador grita venganza*, se plantea como un juego de referencias donde la historia se construye a partir de dos ejes metaliterarios: el código de la novela policíaca y *Hamlet*, de Shakespeare.

La presencia de la tragedia se hace explícita desde el título –al igual que sucede con la referencia calderoniana en *Rosaura*- y, en este caso, la nueva obra se convierte en espejo de la primera, tanto por las similitudes de la trama como por la representación de *Hamlet* dentro de la función. De nuevo, el juego metateatral tan habitual en Caballero que, en esta ocasión, le permite sumar a la trama política sobre la que gira el texto una interesante reflexión sobre el arte teatral y su necesaria dignidad.

Estrenada en 1985, *El cuervo graznador grita venganza* supone un posicionamiento claro por parte de su autor a favor del teatro de la palabra, lejos de los experimentos del teatro inmediatamente anterior y dentro de una línea que pretende devolver al teatro su capacidad de contar historias. El argumento –una historia de espionaje con elementos propios del cine negro- no solo es esencial, sino que está lleno de acciones que no se nos cuentan, sino que presenciamos a través de la dramatización de los recuerdos del protagonista. Celos, deseo, muertes, venganzas..., la obra no renuncia a satisfacer al espectador, al revés, consigue atraparnos para, camuflada en esa incesante acción, ofrecernos un retrato desolador y crítico de las ideologías en la Europa de la segunda mitad del siglo XX.

Al igual que sucede en *Hamlet* con la subtrama de Fortimbrás, todo en la obra se revela un gigantesco *macguffin* para mantener nuestra atención y la ironía se hace evidente al final, en un desenlace donde se reivindica la importancia y la necesidad del teatro a través de un objeto simbólico: la calavera de Yorik, donde se encuentran los secretos que persiguen los espías durante toda la pieza.

Los paralelismos entre la trama de *Hamlet* y la de *El cuervo graznador grita venganza* son evidentes, al igual que la ironía del autor en su disposición a lo largo de la trama. Mención aparte merece la muerte del actor que hace de Laertes y que, como el personaje shakespeariano, sufre un cruel y, posiblemente, inmerecido final. Pese a todo, la ironía –una vez más- no esconde distanciamiento ni inversión, sino más bien una búsqueda de aquellos elementos esenciales en la tragedia de Shakespeare que Caballero deconstruye para convertirlos en los cimientos de su propio texto. Se trata, pues, de crear a partir de ingredientes conocidos, trabajando en esa polisemia habitual en su teatro.

La duda hamletiana aparecerá en textos posteriores e incluso se parafraseará el célebre *To be or not to be* shakespeariano en *Un busto al cuerpo*, donde la intertextualidad se realiza desde el humor:

“CRISTINA 2. Aumentarse o no aumentarse... He aquí la cuestión... ¿Qué es mejor? ¿Aceptar las consecuencia de tener un pecho plano...? ¿O aceptar las prótesis que la ciencia pone a nuestro alcance...?” (CABALLERO, 2002c: 172-173)

En este caso, la deconstrucción del modelo de Shakespeare no solo provoca un efecto cómico –rasgo que sería esperable desde la estética de la posmodernidad- sino que tiene una consecuencia mucho más interesante: radicaliza la profundidad del dilema de las protagonistas, dotando de una mayor trascendencia un conflicto que, desde otra óptica, se podía haber convertido en una peripecia mucho más superficial. Caballero, sin embargo, no renuncia a la comicidad sin rebajar un ápice la carga filosófica de su propuesta: *Un busto al cuerpo* esconde una reflexión tan densa como algunos de los parlamentos de sus personajes sobre la mujer y su papel en la sociedad contemporánea. El humor es, por tanto, el instrumento que permite el desarrollo del tema y la referencia hamletiana subraya la gravedad sociológica de una función que se cuestiona temas tan complejos como la relación que mantenemos con nuestro propio cuerpo o los límites entre la decisión libre y la motivada por cualquier tipo –inconsciente- de presión.

De este modo, la duda hamletiana se expresa desde el humor para, en un hábil juego dialéctico, recobrar –finalmente- su primera gravedad: no tanto por el hecho en sí como por todo cuanto esa pregunta esconde. ¿Qué ha de hacer el personaje de Cristina –cualquiera de las tres Cristinas- si desea preservar su independencia? ¿Cómo debe comportarse –en síntesis- la mujer del siglo XXI? De nuevo, no encontramos preguntas,

sino una compleja red de argumentos y contraargumentos que justifican la duda de los personajes y nos obligan a valorar incluso puntos de vista con los que, a priori, podríamos sentirnos en profundo desacuerdo. Tal y como afirma Asun Bernárdez:

“*Un busto al cuerpo* es una obra que muestra cómo el cuerpo se ha convertido en una constante de reflexión y e intervención, dominado por circunstancias temporales que hacen de él una materia transformable, adaptable y consumible como una mercancía más.” (BERNÁRDEZ, 2002: 9)

De nuevo, la reflexión metafísica –en qué consiste nuestra identidad- adopta una lectura social: cómo influyen los mecanismos de consumo den nuestra autopercepción. El concepto de mercancía, que encontramos en obras como *Auto*, vuelve a ocupar el primer plano, en este caso, desde una perspectiva hamletiana: consumir o no consumir, esa parece –en términos de Caballero- ser la (nueva) cuestión.

La duda también afecta a Kim y Guy en su misión *En la Roca*: en este caso, la trascendencia shakespeariana se mantiene intacta e incluso se plantea el mismo dilema moral que sufre Hamlet. Los dos espías tienen que decidir si deben matar o no para evitar que la Historia cumpla su negra amenaza. La sombra de Maquiavelo se cierne sobre toda la obra –donde se debate en torno al fin y sus medios- y los protagonistas han de elegir si intervendrán o no cometiendo el atentado para el que han sido destinados.

Resulta llamativo cómo la misma referencia presenta dos usos radicalmente distintos y, ambos casos, esenciales para la construcción de estas dos obras:

- En *Un busto al cuerpo*, la parodia de la duda hamletiana introduce, desde el humor, un tema complejo y trascendente. Se parte de un empleo aparentemente frívolo de la tradición literaria para, en realidad, dotar de mayor profundidad a la obra y sumarle un nuevo nivel de lectura.
- En *En la Roca*, sin embargo, la presentación solemne de la referencia –coherente, además, con el tono discursivo e incluso introspectivo del drama- no afecta al tema ni amplía sus significados o su alcance, sino que se circunscribe exclusivamente al argumento, de modo que la duda es, en realidad, el resorte que motiva la peripecia y permite a Caballero sostener su intriga. Tal y como afirma el propio autor en la edición de la obra, sin ese dilema el resultado final habría carecido de fuerza dramática y se habría convertido en investigación ensayística, no en texto teatral:

“Y el grano, claro está, no era otro que *to kill or not to kill*, cuestión que tenía que activarse antes de que el respetable se hiciera la misma pregunta con respecto a la suerte del autor.” (CABALLERO, 2010: 180)

En el caso de los espías de *En la Roca*, la referencia shakespeariana es doble: al tema de la duda hamletiana se suma el de la traición y la reflexión política de *Julio César*, obra que ambos mencionan en diferentes momentos de la obra. Esta duplicación de referentes contribuye al clima de irrealidad desde el que está escrita la función, ya que los personajes se sitúan en un espacio temporal indefinido desde el que son capaces de predecir el fracaso de su misión –y, por tanto, el desenlace de la contienda- y que, sin embargo, se presenta desde una falsa apariencia de realismo. El juego metatetral fortalece la ambigüedad y, lejos de provocar el extrañamiento, refuerza la ilusión escénica al teatralizar la identidad y el conflicto de los personajes, acercándolos a héroes shakespearianos de proyección universal.

Símbolo universal de la duda gracias a Shakespeare es, sin duda, Hamlet, el príncipe obligado a vengar la muerte de su padre. Su presencia, por tanto, en Leandro o la búsqueda del equilibrio es un acto de coherencia y resulta pertinente por dos motivos:

- *Hamlet* es una obra que traducida por Leandro Fernández de Moratín, de modo que la alusión a la misma se justifica desde el afán de documentación y exhaustividad que parece mover a Caballero en la composición de esta obra biográfica en la que, desde el punto de vista de la forma, se adivina la influencia de autores como Buero Vallejo, cuya obra *El sueño de la razón* guarda, por tema y por estructura, numerosas semejanzas con este título.
- La duda que paraliza a Hamlet y le impide vengarse encuentra su correlato con los interrogantes que acucian a Moratín tanto en su labor teatral como en sus quehaceres públicos. El título alude a esa desazón (*la búsqueda del equilibrio*) en un claro guiño al canon propio de las preceptivas neoclásicas, dentro de las que se adscribe la obra moratiniana.

Así pues, el encuentro de ambos personajes en Londres –en una escena onírica donde se eliminan los límites entre realidad y ficción- subraya el conflicto del personaje principal empleando, para ello, el trasunto de un personaje literario:

“LEANDRO. ¿Y no será que tus problemas vienen de que ese soliloquio es impropio dada la situación que se ha creado? Prueba a decirlo en el primer acto, antes de que te hablen los soldados, ya verás cómo te resulta mucho más verosímil.

HAMLET. Lo probaré... Por cierto, cuando digo *to be or not to be*, tú me haces decir “existir o no existir”.

LEANDRO. Sí, ¿qué problema tienes?

HALET. No, no, ninguno... Solo que tal vez fuera más preciso decir “ser o no ser”.

LEANDRO. No sería más preciso. Sería diferente. Existir no es lo mismo que ser. En castellano no existen los sinónimos. Cada palabra encierra un matiz diferente.

HAMLET. Tienes razón, la palabra exacta de mi monólogo no es otra que *to be*, y es intraducible. Al traducirse nunca podrá ser la expresión exacta. Solo la expresión aproximada. O mejor dicho, la expresión arreglada. Porque al ser diferente la palabra con que traduzcas *to be*, siempre te desviarás del sentido original.” (CABALLERO, 2006b: 32)

La búsqueda de “la palabra exacta” de la que se habla en este fragmento es una constante en el teatro de Caballero, al igual que el recurso a referencias múltiples que se interrelacionan entre sí de modo, a menudo, sorprendente. Incluso los textos que parecen más apegados a una única fuente, como *Pepe el Romano* o *Sentido del deber*, no renuncian a abrirse a otras influencias que su autor emplea como resorte para evitar caer en lo previsible y en la mera revisión del original.

Así sucede en su tragedia calderoniana, *Sentido del deber*, donde la figura del personaje de Reyes parece inspirado en el Yago de *Otelo*. En este caso, la diferencia estriba en la motivación del personaje: frente a la maldad que nace de un conflicto individual en Yago (sus celos y resentimiento), la perversidad de Reyes es mucho más siniestra y reconocible, puesto que su fuente es el código social al que responde su actitud. En este sentido, mientras que Yago es un personaje que puede resultar fascinante por su construcción dramática pero al que, al mismo tiempo, percibimos como claramente singular, Reyes constituiría un prototipo colectivo con el que se podría identificar a cualquier persona –hombre o mujer– que defendiera el código de conducta que él representa:

“REYES. Un consejo. Préstale más atención a tu mujer.” (CABALLERO, 2007: 90)

En este caso, la función de la referencia shakespeariana posee el mismo valor que en *Un busto al cuerpo*: se toma como punto de partida un elemento de la tradición para ahondar en el tema de la obra y abordarlo desde una perspectiva diferente. Si al *ser o no ser* de *Hamlet* se le sumaba el *cómo ser* en las palabras de Cristina, en este caso a la perversa instigación de Yago se la desprovee de una finalidad concreta y eso hace que su malignidad nos resulte aún más próxima y aterradora: el enemigo no hostiga por afán de venganza, sino por considerarse poseedor de una verdad moral que asocia con la mayoría. La misoginia de los personajes de *Otelo*, presentada allí bajo un código teatral muy específico, se transforma aquí en análisis sociológico y permite llevar a cabo una dura denuncia de la violencia de género sin caer en el temido panfleto. Desde este punto de vista, la referencia metateatral sería la herramienta cultural para introducir el elemento de la denuncia en la obra sin que esta pierda en su ambición formal y meramente teatral.

En cuanto a las alusiones intertextuales a la obra de Shakespeare, podemos destacar –más allá del título ya comentado de *El cuervo graznador grita venganza*- tres momentos que resultan particularmente interesantes. Todos ellos tienen algo en común: la facilidad con la que cualquier espectador de un nivel cultural medio puede identificar la fuente de la que proceden. De nuevo, en esa delicada frontera entre su amplio conocimiento de la tradición teatral y su afán de conectar con el público, Caballero afronta el riesgo de parafrasear momentos conocidos por todo. Su talento radica más que en la versión que hace dichas citas –en ocasiones, muy fiel al texto original- en su agudeza para hallar el momento de la obra donde insertarlas. La colocación, por tanto, sobresale sobre la reescritura, de modo que la primera es –en sí misma- un esmerado recurso retórico.

Los tres momentos escogidos para ejemplificar esta oportuna presencia intertextual serían los siguientes:

a) *Tierra de por medio*:

**“JUAN. Lo que huele a podrido somos nosotros.”** (CABALLERO, 2003b: 16)

La referencia resulta evidente y, en este caso, la reflexión del policía resulta especialmente contundente. Se establece un diálogo implícito con el texto de Shakespeare (frase que se niega para sustituir la Dinamarca original por ese pronombre *nosotros*) y la ubicación de la cita constituye, por sí sola, toda una reflexión sobre el tema que aborda la obra: la corrupción. Su punto de partida presenta un cierto maniqueísmo que, sin embargo, se irá deshaciendo conforme avance la acción: al final no sabremos quién o quiénes son los culpables. Si bien sí que se señalan ciertas actitudes y comportamientos, todos los personajes acaban contaminados por dichas conductas, de modo que la podredumbre enunciada por Juan se corresponde, en efecto, con ese *nosotros* que, en cierto modo también pretende llegar al patio de butacas. Caballero se sirve aquí de la fuerza de la cita original para que su denuncia goce de la misma contundencia, sin necesidad de desarrollarla más, con lo que podría convertir su particular farsa en una obra de tesis mucho menos eficaz en su planteamiento.

b) *Maniquís*:

**“L’OREAL. Nos hemos manchado, sí, nos hemos manchado, estamos manchadas de sangre y ahora ya sabemos lo que esto significa, y es una incómoda verdad.”** (CABALLERO, 2008: 29)

Las muñecas son, si aplicamos las teorías de Freud, un objeto siniestro. Su presencia en la obra de Caballero como doble del ser humano desde el que se lleva a cabo una reflexión sobre nuestra identidad es un hecho recurrente. En este caso, ese rasgo de lo siniestro se ve intensificado por la alusión –implícita- a la sangre de Lady Macbeth, con la que se dota a los personajes de una entidad trágica que no prevíamos al inicio de la función.

La referencia shakespeariana ayuda al autor a dotar de mayor entidad a sus protagonistas, a quienes nos ha presentado como seres inanimados e indiferenciados en la primera escena para, paulatinamente, conferirles rasgos, personalidad, conciencia y, por último, culpa. La cita no es, por tanto, anecdótica, sino que contribuye a la conformación de la psicología del personaje: el momento en que admiten los remordimientos –esa sangre que, como Lady Macbeth, no pueden limpiar- constituye su punto más álgido de humanidad. A partir de ese hallazgo los maniquís habrán de elegir



entre dos únicos caminos: volver a ser objetos –alienarse- o asumir su nueva condición de humanos –liberarse.

c) *Maniquís:*

**“PUNTO BLANCO. Hemos cambiado.**

**L’OREAL. Nosotras sangramos.**

**MARIE CLAIRE. Nunca lo habíamos hecho.”** (CABALLERO, 2008: 5)

Una vez más, el eco de *El mercader de Venecia* resulta evidente. El conocido monólogo de Shylock se transforma aquí en un diálogo coral donde los personajes comienzan a asumir su humanidad al darse cuenta de que experimentas reacciones que antes no sentían. El diálogo entre ambos textos se establece con claridad y sin necesidad de aclaración alguna.

Por otro lado, la referencia no resulta indispensable para la comprensión de la escena, aunque sí es una pista que se nos ofrece –quizá de modo inconsciente- sobre la entidad dramática de los personajes. Estamos ante una comedia que, sin embargo, posee un claro fondo filosófico. El intertexto shakespeariano nos anticipa su sentido y, en cierto modo, advierte a cierto tipo de público del subtexto que se esconde tras cada gag cómico.

Menos evidente que los tres momentos arriba citados sería la referencia intertextual a *Como gustéis* en *Tierra de por medio*, donde el personaje de Ampara recrea –en una versión completamente libre- el célebre monólogo del personaje de Jacques:

“AMPARO. Este pueblo es como su mercadillo:  
son simples negociantes sus hombres y mujeres,  
con las comisiones que se les asgina van haciendo su vida:  
así desempeñando su papel.” (CABALLERO, 2003b: 48)

En conclusión, la relectura del teatro Shakespeare en Caballero se podría resumir en cuatro acciones o iniciativas fundamentales:

- Propuesta de la relectura social –y colectiva- de un personaje singular: *Otelo* y *Sentido del deber*

Se escoge un modelo shakespeariano y se eleva a una categoría de representación alegórica de un asunto de interés que, a menudo, guarda relación con la actualidad. En este sentido, Caballero se aproxima a la esencia de la escritura de Shakespeare, que pretende captar el alma humana a partir de prototipos de validez universal. Sin embargo, frente al autor inglés, Caballero no plantea el análisis de su personaje como un conocimiento profundo de su psicología sino, como él mismo afirma, de “la máscara” que lo cubre: la maldad o la bondad del protagonista no es producto de esa alma que retrata Shakespeare, sino de los condicionantes –sociales y personales- que lo rodean. De este modo, el crimen en *Sentido del deber* no se explica por la maldad de un antagonista, sino por una suma de factores en los que todos los implicados poseen su pequeña parcela de dicho Yago.

- Creación de un resorte argumental que permite avanzar la trama: *Hamlet* y *En la Roca*

Se recoge un motivo típico del teatro shakespeariano y se le otorga un nuevo sentido sin variar, por ello, la estructura argumental. En este caso, la duda de la venganza hamletiana se convierte en la duda del atentado que han de cometer los dos espías británicos. La referencia se reinterpreta en el nuevo código temporal pero se mantienen las consecuencias en la trama: parálisis de los personajes, enloquecimiento progresivo, introspección como consecuencia de sus interrogantes...

- Introducción de un tema o reflexión de carácter intelectual y, a menudo, filosófico: *Un busto al cuerpo*.

Se reinterpreta aquí el conflicto no desde la acción, sino desde el discurso y la reflexión. Los personajes no hacen: debaten, de modo que sus acciones no son más que argumentos y contraargumentos dentro del mismo debate. Curiosamente, en estas propuestas hay más acciones

internas y, sin embargo, el conjunto de la trama no posee una verdadera secuencia argumental.

El avance no tiene que ver con los hechos, sino con las ideas que los sustentan: lo importante en *Un busto al cuerpo* no es realmente qué hace cada una de las Cristinas, sino sobre qué base ideológica realiza dicha acción y qué consecuencias –intelectuales- tiene en su vida y en la de las demás.

- Planteamiento de una relación dialógica entre los dos textos que altere la naturaleza del segundo: *Maniquís*.

La referencia shakespeariana es la que confiere, en estas obras, una dimensión intelectual al texto que, en apariencia, transcurre por cauces mucho más comerciales. De este modo, piezas como *Maniquís* se revelan como recreaciones cómicas del auto sacramental bajo su apariencia de puro divertimento. La reflexión se abre paso en el texto gracias a la deconstrucción de las citas de Shakespeare y, a partir de ahí, la obra no solo complementa, sino que ve alterado su sentido.

### 5.3 Temas y motivos calderonianos

Si hay un autor que ha marcado la trayectoria dramática de Ernesto Caballero este es, sin duda, Calderón de la Barca. Su presencia se observa en los temas, las formas y hasta en los elementos paratextuales (dedicatorias, citas, títulos...). Ejemplo de esta presencia paratextual son, entre otros, los siguientes:

- *Rosaura*

Título: referencia al personaje femenino protagonista de *La vida es sueño*.

- *Maniqués*

Cita inicial:

Aunque si nací, ya entiendo  
qué delito he cometido...

(*La vida es sueño*, Jornada I)

- *Sentido del deber*

Cita inicial:

...y así pongo  
mi mano en sangre bañada  
a la puerta: que el honor  
con sangre, señor, se lava.

(*El médico de su honra*, Jornada III)

Calderón es una influencia central ya en su primer montaje *–Rosaura–*, su sombra se proyecta sobre el conjunto de la obra de Caballero y lo convierte, tal y como afirma Eduardo Pérez Rasilla, en “el más calderoniano de nuestros dramaturgos contemporáneos.” (PÉREZ RASILLA, 2000: 129).

En su opinión, sería un rasgo evidentemente calderoniano la presentación en el teatro de Caballero de “las borrosas fronteras entre sueño y vigilia, entre apariencia y realidad, entre fantasía y certeza o entre muerte y vida” (PÉREZ RASILLA, 2000: 129), límites que suelen ser marcados –de modo ambiguo– por elementos como espejos, muros, cristales, agua... De este modo, la realidad se desrealiza, es decir, que la ficción

se contagia de la vida del patio de butacas y viceversa, de modo que los personajes no resultan más ni menos reales que los espectadores que asistimos a la función. Esta posibilidad de romper el espejo no funciona única y exclusivamente como una propuesta de distanciamiento brechtiano, sino que más que alejarnos de lo que sucede en escena, pretende sumar nuestra realidad a la suya, de modo que al final no seamos capaces de diferenciar en qué lugar de esa hipotética cuarta pared nos hallamos.

Además, también se aprecia la influencia de Calderón en su uso poético del lenguaje, en el que la concreción cede paso progresivamente a la abstracción o, en obras como *Auto*, a su destrucción: la aniquilación del código lingüístico como signo de la incomunicación y la soledad existencial del individuo en el mundo contemporáneo. El lirismo no anula la expresión emocional, de modo que se aúna el mundo poético con el cotidiano en el habla de los personajes, tal y como sucede con las creaciones más sobresalientes de Calderón, capaces de transmitirnos su angustia a la vez que de expresar elevados conceptos. El simbolismo empleado en sus parlamentos encuentra un eco directo en las imágenes que escogen los personajes de Caballero para expresarse y transmitir temas tan cercanos al mundo de las obras calderonianas como la dificultad para deslindar lo real de lo aparante o la oposición entre el determinismo y el libre albedrío:

“yo poseo una personalidad propia  
libre albedrío  
libre expresión  
por eso ahora  
estoy dispuesto a declarar  
públicamente  
a gritar muy pero que muy  
fuerte mi verdad” (CABALLERO, 1993b: 38)

Asimismo, la influencia de Calderón se aprecia en Caballero en la dimensión desde la que caracteriza a los personajes: su libertad los hace imperfectos, de modo que no se enjuicia su conducta, sino que se profundiza en sus motivaciones. Las elecciones acaban no siendo tales y el conflicto entre determinismo y libre albedrío los transforma en deconstrucciones contemporáneas de Segismundo, personaje que ya desde su primera obra, *Rosaura*, se nos presenta como ejemplificación del ser humano, en una

pieza que –por su estética y contenido- resume muchos de los grandes rasgos del posterior teatro de Caballero:

“ESTRELLA. ¿Qué es ese repugnante ser?”<sup>16</sup>

BASILIO. Un hombre.

ASTOLFO. Os juro que jamás había oído esa palabra, ni sé lo que significa.

BASILIO. Así se denominan los habitantes de la Tierra.

BUFÓN. También se les llama gusanos.” (CABALLERO, 1983b: 8)

En cualquier caso, la presencia de los motivos y temas calderonianos es tan intensa en la obra de Caballero que requiere un intento de clasificación en cuanto a sus propósitos y motivaciones. En este sentido, podríamos hacer la siguiente subdivisión de acuerdo con el punto de partida que toma Caballero en cada caso:

-El sueño calderoniano como metáfora

-El auto sacramental como cosmovisión

- El mundo como un gran teatro

-El drama de honor como testimonio y denuncia

Aunque los tres aspectos están fuertemente implicados entre sí y, con frecuencia, se entrecruzan, los resultados que ofrecen divergen y enriquecen –desde su heterogeneidad- la obra literaria de Caballero.

---

<sup>16</sup> Se refieren a Segismundo, a quien están contemplando todos los personajes.

### **5.3.1. El sueño calderoniano como metáfora**

La idea de la vida como sueño es una constante en el teatro de Ernesto Caballero. Sin embargo, su visión no se ciñe a la reproducción –o incluso a la relectura- de la propuesta calderoniana sino que reviste el interés de presentarse como una recreación polisémica de esa misma imagen. El sueño se observa, principalmente, desde tres perspectivas diferentes:

#### **5.3.1.A. Desde la postura barroca del desengaño**

El sueño se nos presenta como un estadio tan similar a la realidad que resulta imposible distinguir el primero de la segunda. Esto es lo que le sucede –en perfecta relación con lo que le ocurre al personaje de Segismundo- al protagonista de *En una encantada torre*.

En esta función, los personajes de la obra de Calderón se ven reducidos en un notable ejercicio de síntesis a cinco figuras: el Capitán, Clarín, el Defenestrado, Rosaura y Clarín (hijo de Rosaura y el General). La obra se sitúa en un espacio temporal indefinido que da pie al anacronismo, la metaficción –los personajes citan pasajes de La vida es sueño e incluso discuten sobre cómo han de decirse- y la visión relativa de las fronteras entre vida y muerte (o realidad y ficción), puesto que el Capitán se halla rodeado de dos figuras fantasmales, las de Clarín y el Defenestrado.

El punto de partida, coherente con el mundo barroco y con su gusto por la inclusión de elementos sobrenaturales –como observamos en muchas de las grandes tragedias de Shakespeare-, da pie a un primer nivel de reflexión filosófica que, a su vez, no está exento de humor. El espectador puede dejarse guiar por las referencias –explícitas y reconocibles- así como por los juegos de palabras de los personajes y su parodia de los roles que desempeñan, el viaje –sin embargo- nos conduce a un análisis de cuestiones como el poder o la naturaleza humana, temas que se van dibujando conforme avanza el texto.

Contagiada de la idea de la vida como teatro, en este caso esa vida se circunscribe a la esfera política: si el mundo es un teatro, su gobierno también lo es, incluso en sus expresiones más trágicas y violentas, como la guerra:

“GENERAL. ¡De acuerdo, de acuerdo!  
¡Que prosiga la representación!  
¡Adelante con las operaciones quirúrgicas

a base de misiles!” (CABALLERO, 2000: 140)

Lo interesante de esta propuesta es que la confusión de la vida y el sueño en la obra de Calderón da, en este caso, un paso más allá y se transforma en simbiosis o superposición: el sueño no solo es difícil de separar de la realidad por su parecido con ella, sino porque acaba devorándola. La ecuación equipara lo que imaginamos a lo que somos y nos deja sumidos en la misma confusión que a su protagonista, lo que nos obliga a replantearnos el tema del albedrío desde una perspectiva casi determinista. Si en Calderón la solución acaba siendo de tipo ético, en este texto no encontramos un planteamiento moral, sino solo la certeza de la repetición –mito de Sísifo- de nuestros errores y la incapacidad para romper el círculo vicioso en el que nos sume ese sueño que creemos realidad (y viceversa):

“CAPITÁN. Soñé que llegaba a entender  
las razones por las que Segismundo...  
Soñé que el poder  
sí, me devoraba.

EL DEFENESTRADO. Soñaste con la Realidad.” (CABALLERO, 2000: 144)

Esa negación del libre albedrío –el ser humano como un ente sometido a los mecanismos de la Historia y a sus propios y más bajos instintos- se refuerza en el desenlace de la obra, donde –en una propuesta que nos recuerda el modelo sartriano de *A puerta cerrada*- se nos devuelve al principio en una perversa maniobra que convierte lo vivido en pesadilla. O la pesadilla en lo vivido.

Frente a esta visión pesimista del sueño calderoniano encontramos una percepción mucho más transgresora en su obra de juventud, *Rosaura*, donde las reflexiones filosóficas son muy similares pero la conclusión resulta un tanto menos desalentadora: el amor se convierte en la herramienta mágica que permite a los personajes romper con los convencionalismos y límites que les impiden desarrollarse y alcanzar su felicidad. Sin embargo, la estructura de la obra –que transcurre en un planeta lejano donde una niña nos cuenta parte de la historia- introduce un elemento ambiguo al romper esa atmósfera de supuesto final feliz gracias a la inclusión –una vez más- del sueño, esta vez, en forma de hechizo: ¿hemos visto lo que hemos creído ver o, como los personajes, tan solo hemos soñado lo que pensábamos percibir?



“NIÑA. Pronto se desvanecerá el hechizo. Recuperaréis vuestras voces y volveréis a casa. Solo os pido que no seáis demasiado intransigentes con las faltas que hayamos podido cometer... Lo importante es que Rosaura volvió a la Tierra... ¡Oh! No, olvidé lo que Estrella puso en la nave... ¡Una bomba...!” (CABALLERO, 1983b: 44)

Se retoma en el fragmento anterior el modelo de la despedida propia del teatro barroco y se reinterpreta desde los códigos de la ficción contemporánea, incorporando un elemento sorprendente –la bomba– que, tal y como se describe en el texto, no parece ser más real que el hechizo al que alude el personaje. La sombra, por tanto, se cierne sobre los personajes, pero el final carece de la posición nihilista que sí encontramos en otros textos. El sueño nos hace dudar de nuestra realidad, pero no impide que construyamos nuestra vida aunque sea dentro de esas fronteras borrosas de lo onírico y la precariedad que conlleva:

“SEGISMUNDO. Hay una avería en los propulsores... (A Rosaura) Debo estar soñando, visiones como esta no se producen en la realidad.

CLARÍN. En eso estamos de acuerdo.

SEGISMUNDO. Sí, sueño...

CLARÍN. Con los angelitos...

SEGISMUNDO. Eres un ángel...

CLARÍN. Ya lo decía yo...

SEGISMUNDO. Todo lo he olvidado, pero solo lo lamentaría si con mi memoria también se hubieran perdido los recuerdos en que aparecieras.

ROSAURA. Nunca antes te había visto y sin embargo tengo la impresión de que nos conocemos desde hace mucho tiempo...

SEGISMUNDO. Mira la Tierra... ¿Qué te parece? ¡Mira el mar, las orillas del océano! ¡El mar se ha transformado en un diminuto reguero de jardinero! ¡La Tierra se ha convertido en un jardín y la inmensidad del mar no es mayor que una cesta!...” (CABALLERO, 1983b: 17-18)

En esta insignificancia a la que nos vemos abocado (“un diminuto reguero de jardín”) el hombre ha de hacer valer, desde el sueño, su libertad, que en el caso de Rosaura se expresa en términos de ciencia-ficción como la oposición entre el libre albedrío humano y la imposición del determinismo mediante un invento del rey Basilio: la “máquina de condicionamiento”. La conversión de los factores sociales en un

instrumento tecnológico es uno de los hallazgos de la deconstrucción de esta obra, donde se reproduce con absoluta fidelidad la trama de la obra de Calderón desde una óptica tan innovadora como sorprendente.

### **5.3.1.B. Desde la postura freudiana**

El sueño como revelación de la verdad de sus personajes y, entendido en un sentido colectivo, como la identidad más auténtica de la sociedad a la que pertenecen. Esta doble visión tiene su expresión más lograda en *El descenso de Lenin*, un magnífico fresco de la Historia europea del siglo XX, donde se funde los personajes de Sigmund Freud y Segismundo: la idea no solo resulta brillante como artificio cómico –de nuevo, esa deconstrucción posmoderna que impregna de ironía cuanto toca- sino que, además, permite una relectura nueva del personaje calderoniano y, por tanto, también de su simbolismo.

En tanto que soñamos, seríamos creadores de esa otra realidad donde habita nuestro inconsciente. Lo onírico, sin embargo, no solo sería marginal, sino más bien, deseable, en tanto que ha de ser el modo que escojamos –según afirma el personaje de Lenin- para construir la realidad:

“LENIN. (...) Tú y yo, Segismundo, creemos en la Historia. Y en la memoria, Segismundo, en la memoria. Sí, Segismundo, esta vida también es un sueño que podemos, que debemos analizar para que sea posible.” (CABALLERO, 2006a: 71)

La identidad nunca se nos aclara (¿se trata del auténtico Lenin, de un farsante, de un ente de ficción al que creemos ver igual que le sucede a su compañera Rosa?) y su ambigüedad encaja perfectamente en ese mundo de los sueños donde decide posicionarse y en el que quiere ubicar a cuantos personajes encuentra a su camino.

También enlazando lo onírico con lo histórico, se presenta el sueño en *El cuervo graznador grita venganza*, donde el experimento que llevan a cabo la Mujer I y la Mujer II pretende liberar el subconsciente del personaje:

“MUJER II. Todo excepto las fantasías que genera su inconsciente reprimido, no debe darle mayor importancia...” (CABALLERO, 1985: 65)

Cuanto vemos en escena surge de esos recuerdos y, por tanto, está dotado de esa ambigua realidad propia de los sueños: ¿vemos lo que recuerda el personaje, lo que recrean las mujeres que experimentan con él, lo que él finge o pretende recordar...? La confrontación entre realidad, sueño y voluntad recuerda en este caso a la filosofía de Schopenhauer e incluso a teorías literarias como la de la *niebla* unamuniana.

Así sucede en el espacio –de nuevo, indefinido- de *Nostalgia del agua*. En este sentido, resulta particularmente destacable dentro del estilo dramático de Caballero su capacidad para convertir en abstractos lugares cotidianos y concretos: el marco escogido, un merendero, resulta próximo e incluso vulgar; sin embargo, el diálogo desdibuja sus límites y contornos hasta convertirlo en un entorno tan abstracto y onírico como la sala de espera de *Auto*, la inexistente pista de *Squash* o la atemporal habitación de hotel de *En la Roca*. Los personajes de *Nostalgia del agua*, en su conversación, llegan a ser plenamente conscientes de ello:

“MUJER (...) como ahora tú tu sueño nuestro sueño ahora aquí sombras entre las sombras en este paraje deshabitado yerto detenido” (CABALLERO, 1996a: 30)

En síntesis, la frontera entre ficción y realidad se vuelve, una vez, más inexistente de puro quebradiza y la única verdad es la teatral, la que emanan las emociones y palabras de unos personajes que no sabemos si son o si interpretan.

### 5.3.1.C. Desde la postura social

El sueño y su reverso, la pesadilla, serían aquí el resultado del compromiso (la utopía) o el individualismo (la destrucción de esa utopía). En el caso de *El descenso de Lenin* ya hemos visto cómo la única solución posible, según el protagonista, es construir ese sueño desde la realidad hasta que ambas sean indiferenciables.

En la misma línea se expresan otros personajes del teatro de Caballero, tal y como sucede en *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!* donde se hace una mención explícita al célebre verso de Calderón para dotarlo de un trágico sentido. Si en el caso del drama de Segismundo se hacía con ello alusión a la inconsistencia de esos sueños, en el texto de Caballero se alude a la inconsistencia de lo real y, más aún, de nuestros esfuerzos por conseguir que esa realidad mejore. El pesimismo barroco que allí atañía a la dificultad para distinguir verdad de apariencias, aquí se convierte en escepticismo sobre la Historia y su posibilidad de progreso en un amargo ejercicio de deconstrucción:

“BLANCA FIGURA. No dejéis que os maten los sueños.

REQUETÉ VENTURA. Y los sueños, sueños son.

*El Requeté Ventura lanza un disparo que hiere de muerte a la Blanca Figura. Todos caen.*” (CABALLERO, 2002b: 116)

La acotación –y, por tanto, la acción escénica- no dejan lugar a dudas sobre la imposibilidad de la utopía. El diálogo, sin embargo, posee la suficiente fuerza como para grabarse en el espectador y dictar en él un sentido contrario. Además, la alusión directa al público (oculto tras esa segunda persona del plural: “No dejéis que os maten los sueños”) resulta difícil de anular y, más aún, si tenemos en cuenta el carácter esperpéntico de la obra, donde la muerte de los personajes posee un valor más simbólico que emocional, en tanto que –desde una óptica brechtiana- resulta prácticamente imposible generar cualquier tipo de empatía con ellos.

Sin embargo, si la acción no se encamina hacia la utopía (el sueño), sino que se deja guiar por los convencionalismos sociales (la realidad), el resultado se vuelve pesadilla y, al igual que sucede con el sueño, también acaba por devorarlo todo, tal y como sucede en *Sentido del deber*:

“REYES. Dime que esto es un mal sueño.

GUTIÉRREZ. Como todo en esta vida.” (CABALLERO, 2007: 105)

En este caso, la alusión intertextual a *La vida es sueño* tiene lugar cuando han sucedido los crímenes y Gutiérrez no es capaz de asimilar el terror ante el que se haya. La vida, nos guste o no, sigue siendo sueño, solo que, cuando es la convención y la tradición moral quien domina al personaje, en el sentido más perverso del término.

Frente a esta capitulación ante las imposiciones externas, en obras como *Rezagados*, Caballero plantea personajes que intentan avanzar y progresar de acuerdo con sus ideas, sin embargo, el movimiento se convierte en un ejercicio absurdo e imposible, donde no existe meta ni punto de partida. Este estatismo dinámico altera la conciencia de la realidad de los personajes, que vuelven a plantearse el tema de la frontera entre lo existente y lo onírico:

“2. Esta recta, este paisaje que parece que no cambia.

3. Parece pintado, no cambia...

1. Nosotros también parecemos pintados.

2. Sí, a veces tengo la impresión de no avanzar...” (CABALLERO, 1993a: 58)

Así pues, si atendemos a los diferentes valores que el *sueño* calderoniano adquiere en la obra de Caballero, estamos –de nuevo- ante un ejercicio de deconstrucción en el que no se anula el sentido original, sino que se suman otros que lo enriquecen y complementan, pues todos ellos –pese a sus diferentes orígenes y perspectivas- resultan coherentes entre sí.

### 5.3.2. El auto sacramental como cosmovisión

La revitalización del auto sacramental es, tal y como afirma Mariano de Paco, uno de los rasgos del teatro actual español, que retoma los planteamientos formales y temáticos de dicho género desde la perspectiva de la posmodernidad:

“En la posguerra y en nuestro teatro actual, además del recuerdo de los autos como paradigma de lo clásico o como modelo ideológico y de las coincidencias por mera contigüidad, el empleo de la alegoría inherente al auto sirve para mostrar la desaparición o la muerte de Dios en un mundo en el que también los valores han trocado su naturaleza; la crítica de la sociedad y la desconfianza en el ser humano y en su futuro se manifiestan en ellos por medio de una reiterada ironía y de un ácido humor; y, en sus aspectos formales, estos autos continúan impregnados del deseo renovador del que gozaban sus antecedentes en los años de la vanguardia y con los autos sacramentales barrocos (...)” (PACO, 2000: 112)

Caballero es, sin duda, uno de los autores más destacados en esta tendencia, no en vano es *Auto* su obra más aclamada desde la crítica, un texto que ya en su título encierra una clara referencia al género que toma como punto de partida. Sin embargo, y aunque hemos de detenernos necesariamente en esta pieza, no es *Auto* el único ejemplo en el que construye un texto a partir de la alegoría y la abstracción propias del auto sacramental. Este mismo mecanismo se observa en piezas como *Destino Desierto* o, sobre todo, *Maniquís*, una de las obras donde plantea con mayor crudeza la fragmentaria identidad del individuo contemporáneo a partir de la fragmentación propia del auto sacramental. Según afirma Fernando Domenech, este género permite –precisamente– mostrar la escisión de la realidad propia de nuestro tiempo, tal y como sucede con los protagonistas de *Maniquís* y *Auto*, a la que Domenech hace alusión en estas líneas:

“Efectivamente, cada uno de los personajes refleja una actitud propia del hombre contemporáneo, que es a la vez un vicio propio de nuestra sociedad, y todas ellas son vaientes de un solo fenómeno: la pérdida de la globalidad, la compartimentación de nuestro conocimiento, de nuestras aspiraciones y nuestras sensaciones. Ya nadie ve la vida como algo coherente, co un sentido único, sino como un conjunto de imágenes desgajadas del todo en las que uno se ve reflejado” (DOMÉNECH, 2001: 8)

Ese “conjunto de imágenes desgajadas del todo” al que alude Domenech se corresponde con las piezas que componen a las protagonistas de *Maniquís* (denominadas en la obra como “proyectos de personas”), quienes han de componer su identidad a partir de una serie de piezas que irán recogiendo en su alegórico viaje por unos grandes almacenes. Su mismo nombre ya constituye una alegoría aunque, en este caso, la antonomasia funciona como ironía, puesto que se trata de marcas de firmas de moda (Carolina Herrera, Easy Wear, Marie Claire, Punto Blanco y L’Oreal) y no de valores, virtudes o cualidades, como sería propio de un auto.

Su peripecia y viaje arranca desde un espacio cerrado que recuerda, en cierto modo, a la torre donde se haya enclaustrado Segismundo. La cita de *La vida es sueño* que abre el texto, además, refuerza ese recuerdo en el lector de la obra (que no en el espectador, que carecerá de ese elemento paratextual). Una vez que decidan romper ese encierro, comenzará su peripecia y con ella, la acción filosófica de la obra: el objetivo de los personajes consiste en construir su personalidad.

A partir de este momento cada espacio que recorren (planta de señoras, complementos, planta de caballeros, almacén en el sótano y, por último, puerta de la calle) es un lugar más en su viaje. En este trayecto, el descenso al sótano –el lugar donde están los maniquís abandonados y pasados de moda- se convierte en evidente metáfora de la muerte en una obra que suma a la alegoría propia del auto sacramental los simbolismos de la *Divina Comedia* de Dante. En síntesis, toda la comedia –que podríamos calificar de metafísica- es un estudio sobre la identidad del ser humano a partir de una metáfora que, en su ejecución, resulta mucho menos obvia que en su planteamiento inicial.

Además, en relación con el subgénero del auto, en *Maniquís* se plantean problemas que, debido a su naturaleza, se podrían calificar de disquisiciones ontológicas e incluso teológicas. La gran duda que se halla presente a lo largo de toda la comedia es la pregunta por la esencia de la humanidad. En términos aristotélicos, los personajes están dotados de existencia, sí, pero su realidad material no les explica –ni aclara- su esencia o realidad espiritual. La dilogía cuerpo-alma se convierte en tema de debate y, desde el humor, permite a Caballero plantear una profunda reflexión sobre el complejo concepto de lo humano a partir, precisamente, de seres que –en términos literales- no lo son:

“PUNTO BLANCO. ¿Y no se puede estar viva antes de tener un cuerpo orgánico? Quiero decir, ¿no puede venir primero la vida y después el cuerpo?

CAROLINA HERRERA. Eso es imposible: con el cuerpo viene la vida.

PUNTO BLANCO. No estoy de acuerdo, primero viene la vida y después el cuerpo.

CAROLINA HERRERA. No, primero el cuerpo: después la vida.

EASY WEAR. Dejadlo ya, ¿queréis? Todas esas disquisiciones no llevan a ninguna parte.” (CABALLERO, 2008: 12)

Cuerpo y alma que acaban conduciendo a los personajes –y, cómo no, también a los espectadores- a otro de los grandes temas del teatro de Caballero: el consumismo como rasgo característico de la sociedad contemporánea. Presente en su gran obra, *Auto*, y reiterado en otros muchos títulos, también los maniquís de esta función confundirán el hecho de ser humanos con la posibilidad de adquirir nuevos bienes y productos. El auto, por tanto, se revela como un género paradigmático –y profundamente funcional- para los fines críticos de Caballero. De este modo, junto con la dimensión ontológica encontraríamos una vertiente de denuncia e incluso de teatro comprometido: no solo se replantea en qué consiste el rasgo de lo humano, sino que se pone en tela de juicio si su alienación consumista hace peligrar ese rasgo:

“EASY WEAR. Bien, de acuerdo: para todas. ¿Y qué? Antes no sentíamos miedo, ni dolor, no llorábamos... bien, de acuerdo. Pero, ¿qué es lo sentíamos? ¿Eh? ¿Qué es lo que sentíamos? Cada una ahí plantada exhibiendo su modelito, sin decir nada, sin siquiera pestañear... eh? ¿Qué es lo que sentíamos?... Nada. No sentíamos nada. Sólo un profundo y definitivo aburrimiento... Hasta que por fin... Por fin nos hemos despertado. Y, ¿ahora qué? ¿Es que ahora vamos a echarnos atrás? ¿Es que preferimos seguir siendo unas vulgares muñecas?” (CABALLERO, 2008: 7)

La evolución de los personajes sigue un periplo muy semejante al de Segismundo: encierro, duda sobre su estado (sueño o realidad), despertar final. Sin embargo, su propia naturaleza híbrida (la forma es humana pero los sentimientos y emociones no parecen serlo o, al menos, no en un primer momento) las hace dudar –una vez más- de su condición de realidad. En este caso, Calderón se suma una vez más a Schopenhauer –en tanto que el sueño se alza como metáfora de nuestra existencia- y a Freud, puesto que los maniquís –con su rasgo de imitación de la vida- podrían encajar



en las categorías freudianas de lo siniestro como una recreación filosófica –en este caso- del motivo del doble:

“MARIE CLAIRE. ¿Verdad? Ésa es la cuestión. ¿Qué hay de verdad en esta pantomima que acabamos de realizar y que no es más que una copia de nosotras mismas, que de alguna manera somos, nos han hecho también como copias de ellas? Por tanto representar una copia de una copia de una copia nos conduce a cualquier lugar excepto a la verdad.” (CABALLERO, 2008: 30)

La muerte –el almacén de los maniqués abandonados- es la última etapa en este viaje y, como en *Auto*, también precipita el final de la obra. Ante la conciencia de la propia mortalidad e insignificancia –tema que se repite en otras de sus obras, como *Vanitas*- las protagonistas han de tomar una resolución con respecto a su vida:

“MARIE CLAIRE. ¡L’Oreal! ¿Es ésa L’Oreal?

PUNTO BLANCO. Sí y no: son sus restos amontonados junto a los de las otras, las que ya no existen. Las que se llevaron los encargados. Las que pasaron de moda. Pobrecilla... Con qué elegancia exhibía aquel body de color carne... Tan altiva... Parecía que nos despreciaba a todas... ¿Dónde están sus ojos? ¿Sus piernas? ¿Sus brazos? ¿Dónde está ahora su glamur? ¿Su aliento recién estrenado? Era tan hermosa... Entonces... Antes de...” (CABALLERO, 2008: 32)

El *carpe diem* no es, sin embargo, la solución: en las obras de Caballero el vitalismo se aplica desde una óptica siempre introspectiva, en tanto que aprovechar la vida equivale a combinar el conocimiento socrático del yo con el compromiso activo hacia la realidad. Esa será, precisamente, la respuesta que dará EasyWear, la única capaz de romper la frontera que las separa del mundo ¿real? Aquí se vuelve a plantear otro de los grandes temas calderonianos: el libre albedrío. La característica de lo humano en esta obra guarda una estrecha relación con la capacidad para elegir: en cuanto la perdemos –como le sucede a una maniqué que ha sido desmontada- dejamos de ser personas y nos convertimos en autómatas o piezas de un sistema que nos controla y gobierna sin contar con nuestra voluntad:

“PUNTO BLANCO. ¿Cómo va a ser ella? ¿Donde están sus brazos? ¿Dónde están sus piernas? ¿Dónde está ella? Es su cabeza, pero no es ella.

MARIE CLAIRE. Pero si encontramos todas sus partes...

PUNTO BLANCO. No, ya no volverá a ser ella porque ya no puede decidir.

MARIE CLAIRE. Sí, aún podemos decidir. Aún podemos decidir.”

(CABALLERO, 2008: 33)

Es inevitable que, ante este aprendizaje filosófico –realizado en una sola noche-, las protagonistas no se conviertan en reflejos siniestros y muñequizados de Segismundo, a quien parafrasean:

“PUNTO BLANCO. ¡Oh, qué ignorantes nacimos y qué torpes nos hicieron; no hemos sabido hasta ahora que hay otro mundo distinto a ese lado del cristal!”

(CABALLERO, 2008: 34)

Tan terrible conciencia sobre la naturaleza humana permite a Caballero relacionar la cosmovisión propia del autosacramental con la muerte de Dios anunciada por Nietzsche y que marca el sentimiento de orfandad del individuo del siglo XX. Ante tal desorientación se abren las dos opciones que han marcado los dos grandes paradigmas de la filosofía contemporánea: la acción y la reflexión. Solo EasyWear en Maniqués escogerá, al igual que lo hará Ana en *El Quinteto de Calcuta*, el primero de los dos caminos:

“EASY WEAR activa el mecanismo de apertura.

EASY WEAR. ¿Por qué conformarse con mirar a los vivos?

*Sale a la calle.*” (CABALLERO, 2008: 34)

Todos estos rasgos se encuentran en *Auto*, donde el juego de palabras del título ya nos ayuda a ubicarnos en el espacio de la alegoría y la abstracción donde se mueven sus cuatro protagonistas. La fórmula –pieza en un solo acto en la que un grupo de personajes se despoja de todo lo material hasta convertirse en esencias y prototipos de temas universales- se repite en otros textos posteriores y resulta fácil encontrar semejanzas con el esquema argumental y actancial de *Destino desierto* o *El quinteto de Calcuta*, entre otros.

Una vez más, se aprecia la capacidad de Caballero para transformar lo concreto y tangible –una sala de espera- en algo abstracto e inahaprensible: la muerte. La visión de los personajes es la que construye el espacio, de modo que su destrucción es paralela al desvanecimiento de sus identidades que se expresa, a su vez, mediante la pérdida del lenguaje.

La obra nos propone otro viaje –como sucedía en *Maniquís*- aunque esta vez el recorrido espacial es inexistente: no hay forma de salir de ese espacio sartriano en el que están, sin saberlo, a puerta cerrada, esperando un juicio que, si mantenemos el código del auto sacramental, ha de ser el Juicio Final no ya de los personajes, sino de las adicciones y formas de ser que representan.

Escrita en verso libre –aunque la edición de 1994 publicada por la SGAE rompiera, con su disposición tipográfica, la conciencia de ritmo del texto original-, el lenguaje es igualmente abstracto, rasgo insólito si se tiene en cuenta la enorme cantidad de referencias concretas –productos, objetos, lugares, seres- a los que se alude en el diálogo. Sin embargo, las irrupciones de los silencios, la creciente incomunicación entre los personajes y el carácter simbólico de cuanto nombran acaban por sustituir los referentes concretos por valores abstractos que conforman la esencia del texto y de la búsqueda –introspectiva- de los protagonistas:

“*Silencio.*

AUTOST. Si no tuviéramos más cosas que decir... Qué horror...

CUÑADA. Otras veces, yo..., en la peluquería..., hablo, hablo... hablo..., ¿qué queréis que os diga?

MARIDO. Hablando se entiende la gente. Resultaría un poco violento que nos quedásemos callados.

ESPOSA. Calla, calla, no digas esas cosas.

*Silencio.*” (CABALLERO, 1994: 31-32)

Este mismo modelo se reproduce en *Destino Desierto*, donde también se repite el motivo del viaje: en *Maniquís* era un descenso dantesco al almacén (infierno); en *Auto*, un fatídico trayecto en coche que acaba llevándoles a la sala de espera (purgatorio); por último, en el caso de *Destino Desierto* se ofrece la posibilidad de un viaje hacia la Tierra Prometida (cielo). La trilogía queda, pues, completada y el desenlace –que permite una lectura optimista o, cuando menos, abierta- se aleja sustancialmente del modelo cerrado de *Auto*.

Las semejanzas y diferencias entre esas dos obras podrían resumirse como sigue:

- Semejanzas:

- Los personajes se conocen a medida que avanza la función: todos se desnudan y, a través de su discurso, acabamos viendo cuánto esconden de sí mismos o, más aún, cuánto desconocen sobre su propia identidad.

- Su existencia se desvanece conforme progresa el texto, solo que en *Destino Desierto* no acaban siendo muertos, sino ficciones o sueños de otro personaje más que se construye como su demiurgo (Esteban)

- Diferencias:

- El final de *Destino Desierto* no es tan negativo, ya que el discurso de Esteban parece que anima al espectador a buscar respuestas o, cuando menos, a actuar en caso de que no las encuentre. En este sentido, la solución sería moral, al igual que sucede en *La vida es sueño*.

- Frente a la ausencia del juez en *Auto*, donde nadie aparece para socorrer, atender o juzgar a los allí presentes, en *Destino Desierto* sí llega su particular Godot, en este caso, Esteban.

- Los personajes no obtienen las respuestas sobre su identidad por sí mismos, sino que necesitan de las conclusiones y valoraciones de otro personaje (Esteban, en su monólogo) para concluir su proceso de introspección.

En cuanto a las ideas calderonianas que hallamos en el texto, se repiten algunos de los temas que ya hemos mencionado en otras obras de Caballero:

- la vida como sueño con la consiguiente duda entre ficción y realidad:

“ESTEBAN. ¿Sabe lo que es un espejismo? Una apariencia de realidad. Un espejismo en medio del desierto. Como un oasis imaginado.”  
(CABALLERO, 2002a: 14)

- la cuestión del libre albedrío: este tema, que se plantea en todos los personajes, se refleja especialmente en el lenguaje y la actitud de uno de ellos, Eloy, cuyo registro verbal se destruye cuando el personaje asume su falta de libertad. En ese

mismo instante comienza a expresarse del mismo modo que lo haría un autómatas, sin intención ni control de sus propias palabras:

“ELOY. No me hagas reír Esteban albedrío superior qué es eso del albedrío superior qué ingenuo de verdad crees que existe.”  
(CABALLERO, 2002a: 19)

Pero la influencia de Calderón no solo se aprecia en obras donde la presencia del modelo del auto sacramental es más evidente, sino que también alcanza a propuestas aparentemente más comerciales y donde, finalmente, la parodia de determinados comportamientos o modas deriva, finalmente, en una reflexión sobre otro de los temas constantes en la obra de Caballero: la oposición entre lo físico y lo espiritual. Alejado de una respuesta mística, recoge –sin embargo- el testimonio de esta corriente en tanto que no deja de presentarnos espacios y realidades alegóricas en las que las cuestiones religiosas –Dios, alma...- aparecen desde una óptica profana, desprendidas de su significación original.

Así sucede con el consumismo en *Naces, consumes, mueres* o con el concepto del alma en *Un busto al cuerpo*, donde –lejos de la interpretación cristiana- se introduce este concepto en contraposición al tema central de la obra: la obsesión por el cuerpo y la esclavitud –en este caso, de la mujer- que dicha obsesión provoca en nuestra sociedad. En este caso, la deconstrucción se realiza, una vez más, desde el humor, si bien el cierre de la obra –profundamente cómico- no resta ni un ápice de trascendencia a la pregunta propuesta y que, tal y como sucede en *Maniquís*, se resume en la búsqueda de aquello que constituye nuestra esencia:

¿Qué somos en realidad? ¿El lenguaje que se desvanece en *Auto* y que solo esconde nuestras frustraciones? ¿Los convencionalismos que adquieren, planta a planta, las muñecas de *Maniquís*? ¿Los sueños condenados, quizá, a no realizarse de los concursantes de *Destino Desierto*? ¿Las ataduras materiales de los huéspedes del *Quinteto de Calcuta*, que acuden a la India en busca de una espiritualidad que son incapaces de entender? ¿O el cuerpo trabajado y reconstruido al que aspiran las protagonistas de *Un busto al cuerpo*?

El tema del alma se convierte, de este modo, en cuestión existencial y no teológica, trasladando el lenguaje del auto sacramental al de la comedia contemporánea:

“CRISTINA 1. Por su alma... ¿Qué es el alma, hija?

CRISTINA 3. El alma es la belleza del interior. Es la belleza eterna. La belleza que no envejece. La belleza que no tiene formas... ¿Me comprendes, Cristina?

CRISTINA 2. Sí, sí que te comprendo. Por cierto, ¿vosotras sabéis si eso también se opera...?" (CABALLERO, 2002c: 182)

### 5.3.3. El mundo como un gran teatro

La idea central del auto sacramental más célebre de Calderón, *El gran teatro del mundo* (cuya primera edición data de 1655), recorre muchas de las piezas de Caballero: bien sea como referencia directa –son frecuentes las alusiones de sus personajes a este texto e incluso a su título-, bien sea como idea que sustenta el eje sobre el que se construye la trama de la obra.

Ejemplo de ambas influencias es *Destino Desierto*, donde toda la obra se acaba presentando como una relectura inconfesa del auto calderoniano. Si nos fijamos en su desarrollo y observamos la relación entre los personajes nos daremos cuenta de que Caballero lleva a cabo aquí una fiel trasposición del esquema actancial de *El gran teatro del mundo*: todos los protagonistas acaban tomando conciencia de estar representando un papel para el autor. En este caso, sin embargo, no se establece una dirección directa entre la figura del creador y la de Dios, sino que Esteban –que se confiesa deminurgo de todos ellos- se comporta más como un mediador entre esos personajes y otra realidad que no llega a aclararse. Su mensaje –en cierto modo, mesiánico- tiene más de profeta que de dios: ejerce como la voz que ha de despertar la inquietud de sus receptores. Estos, en el transcurso de la obra, aluden explícitamente al auto de Calderón:

“ELOY. Ahora se va a poner a jugar a los teatros (...) Recuerdo una obra que representamos en el colegio, *El Gran Teatro del Mundo*, salía el personaje del Autor, lo hacía don Tomás, el profesor de literatura, sí, igual que tú, Esteban, repartía los papeles.” (CABALLERO, 2002a: 19)

Dentro de este tema en la obra de Caballero podríamos distinguir tres enfoques:

- La vida como un acto de interpretación
- La Historia como un elenco predeterminado
- La realidad como un acto metateatral

#### a) La vida como un acto de interpretación

Este sería el punto de vista más fiel y próximo a la idea calderoniana del *theatrum mundi*: nuestra realidad se corresponde con el personaje que hemos de desempeñar a lo largo de la vida. La ausencia de Dios en los textos de Caballero, sin embargo, le imprime un nuevo sentido, en tanto que se pierde la posibilidad de un orden y, más aún, de cualquier razonamiento teleológico. No hay finalidad, así que el proceso

–la función– se vuelve la única y, a menudo, desazonadora posibilidad con la que cuentan los personajes:

“PEPE EL ROMANO. Es malo quererlo todo. Mejor conformarnos con la propia suerte. Con el papel que nos toca en el drama.” (CABALLERO, 2003a: 69)

## **b) La Historia como un elenco predeterminado**

Entre las revisiones del tópico de la vida como teatro más personales de Caballero y, a la vez, más acordes con el espíritu brechtiano de muchos de sus textos, se encontraría este segundo enfoque: el análisis de la Historia desde una perspectiva teatral. De este modo, el papel que desempeñamos no solo tendría que ver con nuestra identidad como individuos, sino también como miembros de un cuerpo social y, por tanto, como piezas de un engranaje determinista en el que resulta difícil buscar una nueva posición.

La idea del auto se convierte, en este caso, no ya en la desesperanza que provocaba la ausencia de Dios en el primer enfoque señalado, sino en alienación que no todos los personajes estarán dispuestos o capacitados a superar. Ejemplo paradigmático en el teatro de Caballero de esta compleja labor de concienciación de la posibilidad de encontrar otro papel en el reparto histórico es el quijotesco viaje que Lenin y Rosa hacen en *El descenso de Lenin*:

“ROSA. El Mundo, Vladimir. Veo el Mundo. El Gran Baile de Carnaval del Nuevo Milenio.” (CABALLERO, 2006a: 98)

Idéntica conciencia comparten con Rosa y Lenin los espías de *En la Roca* y, como ellos, también comparten su misión quijotesca: si los primeros pretenden invertir los papeles de la función, los segundos plantean alterar el argumento de la trama. En el primer caso, por tanto, se pretende que los personajes cambien los rasgos que definen a cada prototipo social; en el segundo, se desea cambiar el desenlace argumental de uno de los capítulos más negros de nuestra Historia.

En el caso de Guy y Kim, los protagonistas de *En la Roca*, se produce –además– una interesante confluencia que enlaza este texto con una de las primeras piezas de Caballero (*El cuervo graznador grita venganza*): la interrelación que se establece entre el oficio de los personajes (espías) y el mundo del teatro, en tanto que su profesión ya supone, por sí sola, un continuo acto de interpretación. De este modo, su afán de



transformar el argumento de la obra que representan cobra sentido tanto en el plano simbólico de la obra como en el de la pura peripecia:

“KIM. (...). Y dime, ¿cuál es tu papel en estos momentos?” (CABALLERO, 2010: 119.)

Lo más interesante en el caso de *En la Roca* es el nuevo concepto que introduce Caballero en relación con el tema del auto de Calderón: la Historia no solo es un teatro, sino un ensayo de una obra futura. Se aborda así el problema del carácter cíclico de la realidad y se plantea una cruda y, a la vez, lúcida relación entre los avatares nacionales e internacionales. Este acto de globalización, más propio de los autores de la siguiente generación, se halla –sin embargo– ya prefigurado en pasajes como este:

“KIM. A veces pienso que esto que está pasando en España es el ensayo general de lo que se puede armar a una escala mucho mayor dentro de nada en el resto de Europa.” (CABALLERO, 2010: 120)

Igualmente interesante es la connotación que añade a este tópico en *Tierra de por medio*, donde la naturaleza económica del conflicto –centrado en la corrupción urbanística y la burbuja inmobiliaria– conduce a la conversión del teatro en un bazar. No solo somos personajes que desempeñan un papel, sino que dicho rol viene determinado por las opciones que podamos comprar. Se trata, por tanto, de una perspectiva historiográfica más próxima a las teorías marxistas, en un intento de explicación de la realidad en términos pragmáticos y económicos:

“AMPARO. (...) El mundo es un gran bazar. Eso lo tenía muy claro el moro. El gran mercado del mundo.” (CABALLERO, 2003b: 33)

Esta revisión del tópico calderoniano desde una perspectiva comprometida se ajusta a la definición de *francotirador* que, en sentido metafórico, hace Juan Antonio Vizcaíno de Ernesto Caballero:

“Adoptar una actitud crítica y permanentemente insatisfecha desde el teatro en épocas de autosatisfacción, significa convertirse en un francotirador marginal, ignorado, ninguneado y rechazado por el poder. Esta ha sido la actitud asumida por Ernesto Caballero desde que eligió el teatro como medio de expresión, y esta insatisfacción no ha sido una mirada exclusivamente depositada sobre nuestra sociedad y su teatro, sino sobre su propio proceso creativo, que ha ido estimulándose con certeza hasta configurarlo como uno de los mejores autores

teatrales que mejor encarnan la permanencia de la dignidad de un oficio tan arcano y tan relevante para la salud de cualquier sociedad posible.” (VIZCAÍNO, 1993: 29)

### c) La realidad como un acto metateatral

La vida no solo es un teatro, sino que a menudo somos conscientes de ello o, al menos, eso es lo que les sucede a algunos de los personajes de Caballero. De este modo, la reflexión metateatral –el concepto del teatro dentro del teatro- se vuelve metafísica: la conciencia de lo trascendente nos empuja a cuestionar dicha trascendencia:

“Para mí, el escenario es un espacio donde uno está arrojado. El escenario es una metáfora de la vida y del mundo, como sucede en Calderón: somos seres arrojados en un espacio con unas cartas que debemos jugar.”<sup>17</sup>

Camerinos, ensayos, repartos, interpretación... Los conceptos propios del espectáculo teatral se emplean en parlamentos como los de Paquita en *Solo para Paquita* o Eloy –cualquiera de ellos- en *El amor de Eloy* para explicarnos la visión que tienen de su propia realidad. No se trata solo de un acto de relativismo o duda (de nuevo, la idea del sueño que no podemos diferenciar de lo existente), sino más aún, de una propuesta que encuentra el sentido a la vida –y a la función teatral que encierra- en su aspecto más hedonista e individualista.

Si en *Paquita* el juego teatral es la justificación para el asesinato –y, a través de ese homicidio, para la reivindicación de su dignidad como mujer frente a las agresiones sufridas por el entorno masculino que la rodea-, en *Eloy* ese juego se convierte en versión metaficcional –personajes que se asumen como personajes e incluso, como parece ser el caso, eligen serlo- del tópico clásico del *carpe diem*:

“ELOY P

Dudo hasta de la existencia

Del propio Eloy. Lo único que sé

es que estoy inmerso en una especie de...

ELOY M

¿Juego teatral?

ELOY P

---

<sup>17</sup> Entrevista personal con el autor.

Juego teatral, sí.

Procuro divertirme al máximo

por la cuenta que me trae.” (CABALLERO, 2003c: 33)

#### 5.3.4. El drama de honor como testimonio y denuncia

La presencia del drama de honor no es, en términos generales, tan significativa en el teatro de Caballero como la influencia del auto sacramental, sin embargo, dentro de su producción encontramos una obra que constituye un personal ejercicio de deconstrucción de uno de los títulos más célebres de Calderón: *El médico de su honra*. Transformada en *Sentido del deber*, la calidad literaria del texto de Caballero le hace merecedor de un detenido análisis, tanto por su maestría a la hora de actualizar la trama y los temas de Calderón como por el hecho de que constituye uno de los ejercicios de *deconstrucción explícita* más interesantes de su producción.

La primera semejanza formal la hallamos ya en el nombre de los personajes, recurso que su autor emplea para dejar clara, desde el primer momento, la relación entre ambas obras:

<i>El médico de su honra</i>	<i>Sentido del deber</i>
Don Gutierre	Gutiérrez, guardia civil destinado a la Administración
Rey don Pedro	Sargento Reyes
Doña Mencía de Acuña	Mencía, guardia civil médico
Jacinta, una esclava	Jacinta, guardia civil enfermera
El infante don Enrique	Enríquez, cabo de la guardia civil de tráfico

Se buscan, como se observa en la tabla, similitudes formales muy evidentes (como Gutierre y Gutiérrez) y, partiendo de un sector fuertemente jerarquizado (las fuerzas de seguridad) se reproduce el sistema social de la obra original.

En cuanto al argumento, Caballero respeta el núcleo de la trama pero introduce diferencias significativas:

- Se invierten las profesiones del texto de Calderón. En *Sentido del deber* la doctora es ella y no él. Esta inversión resulta especialmente interesante, en tanto que por un lado constituye una actualización –la mujer ocupa un lugar profesional idéntico al del hombre- y, a la vez, una crítica implícita: dicha igualdad se ve lastrada por el

machismo que asola la sociedad que acaba condenándolos a todos y, particularmente, a ella. En este sentido, la elección de un ámbito socioprofesional en el que la tradición está dotada de un peso muy específico tampoco es casual.

- Se mantienen elementos esenciales de la trama con leves modificaciones para evitar posibles anacronismos: no se opta aquí, como en el caso de *En una encantada torre*, por fusionar tiempos, sino que se ajusta todo al momento actual. De este modo, el accidente de caballo sufrido por el infante en la obra de Calderón, se convierte aquí en el accidente de moto de Enríquez.

- Se suprimen las tramas secundarias (como la del personaje de Leonor, que desaparece por completo en la obra de Caballero) y se centra la atención en el conflicto principal. En este caso, cabría plantearse si el acto de síntesis tiene que ver con una propuesta estética –lo que parece probable- o si, en realidad, surge de las condiciones propias de la puesta en escena (reparto reducido, duración comercial, etc.) Teniendo en cuenta la naturaleza de la obra y su propuesta escénica cabe pensar que ambos motivos pesaron a la hora de desbrozar el texto y reescribirlo respetando la unidad de acción.

- Se incorporan algunos cambios que, además de simbólicos, retoman motivos ya presentes en obras anteriores de Caballero. Así sucede con el encarcelamiento de don Gutierre –tras su duelo- en *El médico de su honra*, momento que aquí se sustituye por una noche de guardia de Gutiérrez, momento en que su rival abordará a solas a Mencía y que, dentro de la producción dramática de Caballero, nos recuerda a la noche de guardia de Retén.

- El discutible “final feliz” de *El médico de su honra*, en el que Gutierre obtiene la mano de doña Leonor tras no ser condenado por el rey, se convierte aquí en un desenlace trágico en el que el asesino se suicida acuciado por los remordimientos.

De todos los cambios mencionados, el nuevo final es –sin duda- el más determinante, en tanto que en él se halla la clave que nos permite leer la obra del modo que Caballero pretende presentárnosla. Su tarea de deconstrucción, en este caso, consiste en adscribirse a un género de nuestra tradición –que el espectador medio conoce bien- para poner en duda la validez de esa misma tradición: forma y fondo, por tanto, encontrarían una perfecta simbiosis, ya que la construcción tradicional de la obra serviría para

cuestionar –y más aún, denunciar- las consecuencias del esquema moral que se desprende de dicha tradición.

El motivo del honor revisitado desde el siglo XXI se convierte en un grave problema social: la violencia de género y la obra, gracias a ese ejercicio literario, resuelve la amenaza del tono panfletario a través de su juego de resonancias y espejos, mecanismo –a su vez- muy del gusto calderoniano. Asimismo, este tema del honor le permite a Caballero posicionarse en un punto de vista menos evidente: su mirada no se centra solo en la víctima (Mencía) sino que ahonda más aún en las causas de la violencia que se ejerce contra ella y, para lograrlo, pone su foco en el personaje masculino (Gutiérrez). A través del código del honor –referente literario- se ponen de relieve los peligros de un código social –referente real- en el que la misoginia sigue tristemente presente hasta el punto de cambiar el carácter –en un principio tranquilo y comprensivo- del futuro asesino. Así se le presenta en una de las acotaciones iniciales:

“El guardia Gutiérrez es hombre de orden.  
Se casó algo tarde para la costumbre.  
Tiene el trato afable y las cosas claras:  
si no te complicas, la vida no es mala.  
Espera paciente hijos que no llegan,  
y dice que acepta que trabaje ella,  
siempre y cuando cuide las cosas de casa.  
Nunca se ha quejado. Y se enfada poco,  
por eso su fama es de pusilánime,  
así que se encarga de la burocracia,  
de asuntos internos, y de lo que haga falta.” (CABALLERO, 2007: 83)

Más allá del tema, la influencia de Calderón también se aprecia en las técnicas dramáticas y el estilo de la obra, ya sea en la presencia de juegos de palabras y dilogías como en recursos propios del teatro barroco como el del personaje escondido, reproducido en la escena en que Reyes escucha la confesión de Mencía.

El tema del honor se repite, como alusión puntual, en otros textos de Caballero, pero en ninguno de ellos constituye –como sí sucede en *El médico de su honra*- el motivo central.

En cuanto a su planteamiento, en sus escasas apariciones fuera de esta pieza, se emplea bien desde el sentido propiamente calderoniano, bien desde una lectura colectiva que apela al concepto del honor nacional:

<p><b>Honor calderoniano</b></p>	<p>“FEDERICO GARCÍA. (A PEPE EL ROMANO). Pepe, ahí plantado pareces un personaje de nuestro teatro clásico atormentado por un asunto de amor y honra.” (CABALLERO, 2003a: 68)</p> <p style="text-align: right;"><i>Pepe el Romano</i></p>
<p><b>Honor colectivo</b></p>	<p>“OTRO. Nuestra flota no necesita de esos artilugios extravagantes. Nos basta y nos sobra con nuestro honor y con todo lo demás...” (CABALLERO, 2002b: 27)</p> <p style="text-align: right;"><i>¡Santiago (de Cuba) y cierra España!</i></p>

#### 5.4. La herencia poética: Jorge Manrique, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús

Los textos de Caballero se caracterizan por su dualidad:

- peripecia sencilla y tema complejo: lo cotidiano se vuelve filosófico
- registro verbal cotidiano y estilo poético: lo coloquial se transforma en lirismo

Forma y fondo son, por tanto, dobles y coherentes, de modo que la presencia de la poesía en su teatro es un rasgo esencial a la hora de afrontar su estudio. A partir de este hecho, resulta esperable que Jorge Manrique y San Juan de la Cruz constituyan dos de sus grandes referencias pues ambos comparten, con él, esa misma duplicidad: sus formas se construyen sobre imágenes de fácil comprensión que encierran verdades profundas y complejas.

Además, ambos poetas abordan dos de los temas más reiterados en el teatro de Caballero: la muerte y la identidad.

##### ● La muerte

Se recrea el tópico de la *vanitas* desde los presupuestos de la contemporaneidad. ¿Podemos vencer al tiempo? Personajes como los protagonistas de *A bordo* –de nombre alegórico: Sur y Norte- o las Cristinas de *Un busto al cuerpo* se plantean esa posibilidad para concluir, finalmente, que la vida es tan precaria como única, de modo que cualquier otro planteamiento que no sea buscarnos en el presente está abocado al fracaso. No hay ni un *carpe diem* que se derive de esa conciencia de lo efímero, sino un posicionamiento filosófico que exige la reflexión sobre el hoy como algo que se ha de poseer y ejercer desde la identidad y no desde la alienación. Así harán los muertos de *A bordo*, que solo aprenderán a comunicarse al final de la pieza, y que citarán –sin mencionar a su autor- los versos de Manrique:

“SUR. Además se dice en una poesía  
que nuestras vidas son los  
ríos que van a dar a la mar.” (CABALLERO, 1996b: 50)

Idéntica reflexión hacen las protagonistas de *Un busto al cuerpo* tras la muerte de su cirujano plástico. La desaparición de su único posible demiurgo –una suerte de parodia grotesca del “Dios ha muerto” nietzscheano- las sume en la decepción, en tanto



que les roba la posibilidad de una felicidad basada en lo externo y las condena, de nuevo, a buscarse en sí mismas:

“CRISTINA 2. (...) Bueno, yo me sé uno...  
Despierte el alma dormida  
avive el seso y recuerde,  
contemplando  
cómo se pasa la vida  
cómo se llega la muerte  
tan callando...” (CABALLERO, 2002c: 182)

### ● La identidad

La profundidad filosófica de sus textos, hábilmente camuflada bajo su apariencia cotidiana y su tono cómico, encuentra en San Juan de la Cruz un referente con el que expresar las dudas a las que se ven sometidos algunos de sus personajes. Así sucede en *Un busto al cuerpo*, donde lo material –que da título a la función- se contrapone a lo espiritual –no podemos olvidar el gusto de Caballero por esa dimensión etérea e intangible de la realidad tan propia del auto- y los personajes se plantean dónde reside, en realidad, su identidad.

La relectura de la fuente, en este caso, supone una profundización en la misma: se prescinde de la relación alma-Dios y, asumida desde una perspectiva laica y angustiada, se cuestiona la relación del propio ser: ¿nuestro cuerpo es prisión o signo de libertad? La paradoja a la que conduce esta pregunta a las protagonistas de la función se expresa, a su vez, mediante el oxímoron propio de la mística:

“CRISTINA 3. Pensaba que el programa que teníamos que preparar trataba de la poesía mística de San Juan de la Cruz. ¿Qué tiene que ver con esto?

CRISTINA 2. Todo, todo. Esta es la idea. Esta es precisamente la única idea: estar libre de las ideas. Solo me queda el cuerpo. El cuerpo, al final, es lo único que nos pertenece.” (CABALLERO, 2002c: 131)

En Caballero, estas citas no están exentas del aliento cómico posmoderno, pero nunca se quedan en un simple guiño humorístico metaliterario, sino que su presencia en el texto es significativa, no ornamental.

Asimismo, el tema de la identidad alcanza, gracias a la obra de Santa Teresa de Jesús, también una dimensión social: no solo como construcción del yo, sino como afirmación de ese yo ante los otros. Este es el caso de *Oratorio para Edith Stein*, donde la obra recurre a fragmentos textuales de Santa Teresa para construir el diálogo, tal y como escribe Caballero en la advertencia final con la que cierra su obra:

“Este *Oratorio* es un trabajo dramático que contiene algunas citas literales de diversa procedencia: desde Teresa de Ávila hasta el propio testimonio de Edith Stein. Las escenas que dan cuenta de su peripecia vital se han elaborado con las referencias que ella misma o personas cercanas a la santa nos aportan. El interrogatorio del oficial alemán es completamente ficticio.” (CABALLERO, 2011: 24)

En este caso, por tanto, no se opta por una deconstrucción cómica, pues la referencia no se integra, como ocurre en el caso de *San Juan*, en un contexto humorístico, sino que se idealiza al personaje y se convierte su literatura en la expresión de los pensamientos de la protagonista, que encuentra en sus versos el modo más directo de transmitir sus ideas. La poesía, por tanto, se revela como la única forma posible de verdad en un contexto en el que el lenguaje ha de ser necesariamente tergiversado por los enemigos del libre pensamiento a quienes representa el soldado fascista alemán.

En definitiva, la presencia de los autores místicos sería un hecho coherente con la trayectoria ideológica y estética de Caballero por los siguientes motivos:

- Su teatro comparte con ellos la actitud singular y rebelde: los héroes –y, más concretamente, los antihéroes de Caballero- son incomprendidos y, a menudo, marginales.
- La búsqueda de la trascendencia es el motor de la acción: el Dios de la mística se sustituye por la cuestión existencialista, pero en ambos casos los protagonistas buscan algo que no saben expresar y cuya presencia y existencia ni siquiera conocen con certeza.
- El único lenguaje posible ante lo inefable de su experiencia es el verso, de ahí que la expresión poética sea tan recurrente en muchos de los títulos de Caballero, donde incluso en las obras en prosa se aprecia su trabajo del ritmo y de la pausa, en un intento por consolidar la palabra precisa como elemento creador, no como reproducción y mimesis de una realidad ajena a lo que se dice.

- El idealismo propio de la mística entra en relación directa con el compromiso social que defienden los textos de Caballero: la implicación del yo en los otros y la búsqueda de un lenguaje común que favorezca esa catarsis social desde la que injerir en la conciencia del espectador. La fusión del alma con Dios se sustituye por la simbiosis del individuo con la sociedad a la que pertenece: solo desde el implicación del primero puede funcionar la segunda. Aunque la posición de Caballero no es optimista, si se puede afirmar que es constructiva: solo la pasividad es castigada en sus obras, en las que se contempla con mayor generosidad el error cometido por la acción que la falta provocada por la desidia.

## 6. La revisión del teatro renovador de Valle-Inclán y Lorca en la obra de Caballero

Junto con el teatro del Siglo de Oro, los grandes renovadores de la escena europea de la primera mitad del siglo XX son determinantes en la trayectoria como autor de Ernesto Caballero. Como todos los autores de su tiempo, en él se aprecia también la influencia del lenguaje cinematográfico, del conflicto entre la palabra e imagen y del afán experimentador de la generación anterior, sin embargo, el distanciamiento entre creadores y público que había provocado ese afán y el desprestigio de la palabra como herramienta teatral parece que lo lleva a buscar sus fuentes en autores igualmente renovadores donde el lenguaje sí es herramienta de transformación escénica y no un signo accesorio e incluso inutilizado.

Valle y Lorca, en el teatro español, o Beckett, Ibsen y Brecht en el teatro escrito fuera de nuestras fronteras son algunos de los referentes más importantes en la obra de Caballero, que toma de todos ellos muchos de sus temas y propuestas tanto desde su faceta de director como desde su vertiente de autor, de modo que su teatro se convierte, en ciertos casos como *Pepe el Romano* o *El descenso de Lenin*, en una deconstrucción del mundo dramático de estos autores.

En dicho ejercicio, como veremos, se aprecia la influencia de autores que podemos incluir en dos grandes grupos:

- dramaturgos realistas: Ibsen, Strindberg, Shaw, Priestly
- dramaturgos innovadores: Lorca, Valle-Inclán, Pirandello, Beckett, Ionesco, Brecht

Evidentemente, el concepto de innovador debe entenderse aquí como sinónimo de transgresor o vanguardista, pues resulta innegable que propuestas realistas como la de Ibsen supusieron una auténtica revolución en la retoricista y acartonada escena predominante en la escena decimonónica. Es más, esa búsqueda de la naturalidad y de la psicología del personaje sin caer en estridencias efectistas que rompieran su trascurso emocional es un rasgo que hereda el teatro de Caballero en aquellas obras en que se aproxima a sus personajes de modo más naturalista.

En general, el teatro de Caballero podría responder –si intentásemos reducir su esencia a una fórmula de tipo matemático- a algo muy parecido a este planteamiento:

Referentes tradicionales + Contexto realista + Estructura renovadora

En esta fórmula encontramos los siguientes elementos:

#### **- Referentes tradicionales**

En efecto, tal y como tratamos de demostrar en este estudio, la obra de Caballero se cimenta sobre la tradición teatral anterior. Profundo conocedor de esta, sus textos son una relectura original de los grandes títulos que conforman nuestro acervo cultural, consiguiendo una voz propia y singular sin renunciar, por ello, a las influencias de que se nutre.

La referencialidad se convierte, así, en rasgo que lo diferencia y singulariza dentro de su generación y del teatro de su tiempo: sus obras poseen la difícil cualidad de admitir siempre dos niveles de lectura, el de quien conoce las referencias y el de quien las aborda de modo autónomo. Ninguno de los dos espectadores llegará a las mismas conclusiones pero tampoco la referencialidad resulta excluyente: podemos asistir a su teatro desde ambas opciones, como resultado de su voluntad de ser accesible al público y conseguir, de este modo, que el teatro sea un verdadero instrumento de cuestionamiento social y ético.

#### **- Contexto realista**

Las obras de Caballero hablan siempre de aquí y ahora. Incluso en los textos en los que se plantea un entorno fantástico (*Rosaura*), un espacio histórico (*En la Roca*, *Oratorio para Edith Stein*), un marco onírico (*Josu y los tiburones*) o un espacio metaliterario (*María Sarmiento*), la esencia de la obra sigue aludiendo al tiempo actual, de modo que cuanto sucede en escena tiene su reflejo en la contemporaneidad.

La huella de Ibsen o Strindberg se aprecia en su voluntad de situarnos como testigos de realidades que, en el fondo, son espejos de la nuestra. La innovación no reside en el argumento, sino en el tema que subyace bajo esa apariencia realista. Ejemplo claro de ello es *Auto*, donde se parte de elementos realistas –e incluso costumbristas– como una excursión al campo y un accidente de tráfico para componer una obra en la que el tema –la culpa– está dotado de una abstracción de la que carece la peripecia que lo provoca.

Incluso en aquellas obras que nacen con una vocación más realista, como *Squash* o *Retén*, los personajes acaban despojándose de los rasgos que los anclan en el hoy para

alcanzar una dimensión mucho más universal y atemporal. Ahí radica, sobre todo, la contemporaneidad de Caballero, en su capacidad para deslindar los hechos de su cronología, de modo que, en una lectura atenta de su teatro, podemos ser capaces de situar todos sus textos dentro de un mismo marco temporal en el que presente, pasado y futuro no son más que la repetición de los mismos errores, las mismas debilidades y, sobre todo, la misma fragilidad del ser humano.

### **- Estructura renovadora**

De los autores renovadores, Caballero hereda la intención de buscar formas desde las que sorprender al espectador. Además, en este sentido, se aprecia tanto su experiencia como director de escena como también su pasión por el trabajo con los actores y la escritura a pie de ensayo. Así pues, en sus obras –incluso en las más próximas al sainete o a la comedia comercial- se ensayan técnicas innovadoras y se construyen marcos y estructuras que enriquecen el texto.

Entre otros métodos podemos destacar tres recursos que se reiteran con cierta frecuencia en su producción dramática:

- La división del texto de acuerdo con otro código ajeno al lenguaje teatral, como sucede en *La permanencia* o *Las mujeres de los futbolistas*, donde el texto está estructurado como si de un partido de fútbol se tratase. La interrelación de estos códigos abre, además, una vía posible para la puesta en escena e invita al lector y al espectador a ver la obra como un partido en el que ha de haber, necesariamente, un resultado final.

- La fusión de elementos reales y oníricos, de modo que la obra se sitúa en un nivel de realidad en el que todo es posible y, a la vez, imposible. La influencia de Einstein y su teoría de la relatividad en la cultura posmoderna es innegable y deja aquí también su poso de incertidumbre en cuanto se relata: el teatro se convierte en una ceremonia donde cobra vida el sueño de nuestra realidad.

- La dislocación temporal a partir de técnicas como la analepsis, la elipsis o la prolepsis. La secuencia de los hechos se altera de acuerdo con la necesidad del autor que, a menudo, prefiere situarse en la mente de sus personajes, de modo que son ellos los que organizan –inconscientemente- la trama de la obra. El tiempo lineal, como sucede en *Oratorio para Edith Stein*, se ve interrumpido por

el recuerdo que el personaje no es capaz de controlar. La memoria proustiana – en la que la sensación desencadena el salto hacia el pasado- aparece en otros textos y constituye la clave de muchas obras en las que los personajes han de rehacer el ayer para entender su hoy, como *Auto*, *A bordo* o *Josu y los tiburones* entre otros.

## 6.1. Temas y motivos lorquianos

No parece fácil encontrar dramaturgos españoles contemporáneos en los que no se aprecie, de un modo u otro, la influencia lorquiana. En el caso de Caballero el interés reside en su capacidad para evitar los caminos más transitados, a pesar de que la vocación de transmisión cultural de muchas de sus obras le lleve a optar por la deconstrucción de aspectos, al menos, conocidos por el gran público. Dos son los textos en los que se inspira directamente en el mundo lorquiano:

- *Pepe el Romano. La sombra blanca de Bernarda Alba*, texto en el que recrea el mundo masculino mencionado y ausente en el texto de Lorca.
- *María Sarmiento*, juguete cómico en el que se homenajea al poeta a partir de la parodia de algunos de los temas y motivos de su obra dramática y lírica.

### 6.1.1. *Pepe el Romano*: deconstrucción complementaria

El ejemplo paradigmático del universo lorquiano en la obra de Caballero es su obra *Pepe el Romano. La sombra blanca de Bernarda Alba*, escrita a partir de una idea de Mikel Gómez de Segura y en la que logra un delicado y complejo equilibrio entre lo original de su propuesta –en la que trata de recrear el mundo masculino implícito en la obra original- y lo universal del texto. No resulta fácil esquivar los tópicos en una deconstrucción que posee un referente tan inmediato, conocido y, más aún, ampliamente representado, sobre todo en un autor para quien la puesta en escena y el trabajo con los actores es esencial, tal y como el propio Caballero advierte en su presentación de esta obra:

“Obra que se publica, como es mi costumbre, después de ser estrenada; lo cual implica que los últimos coautores de la misma no son otros que los actores que la han protagonizado, así como todo el equipo que se ha empleado en su puesta en escena con entrega y determinación.” (CABALLERO, 2003a: 33)

En este caso, la propuesta de deconstrucción de Caballero parece afrontar dos objetivos:

- La reconstrucción del mundo externo al texto lorquiano, de modo que la obra funcione como el espejo –inverso y simultáneo- de la acción conocida.
- La recreación del universo literario del propio Lorca, a quien se incluye como un personaje más dentro del reparto.



El primero de los objetivos tiene como consecuencia el establecimiento de una estructura claramente dialógica, donde todo cuanto se dice funciona como respuesta o reacción al texto que el espectador ya conoce. A pesar de que se puede leer e interpretar de modo autónomo, el interés de la pieza disminuye si no entramos en el juego cultural y metaliterario que nos plantea el autor. En este sentido, resultaría interesante comprobar cómo reaccionaría un lector que invirtiese el orden esperable de la lectura de ambas obras, de modo que se aproximase en primer lugar a la de Caballero para llegar, por último, al original de Lorca.

Se trata de un objetivo que limita las opciones creativas, en tanto que han de reproducir –escena a escena- los hechos esenciales de la obra a la que se hace referencia. Sin embargo, Caballero consigue enriquecer un diálogo que se podía haber convertido en un mero cruce de referencias gracias a la incorporación de elementos simbólicos que constituyen otro elemento intertextual más, mucho menos evidente y que, desde el plano de la metáfora y la correlación, afianzan la cohesión interna entre ambas obras. Este es el caso del personaje de Cano, reflejo masculino de María Josefa en el texto lorquiano y que, a lo largo de la obra, le permite a su autor introducir pasajes cargados de lirismo desde los que, en franca coherencia con el estilo lorquiano, se nos ofrece la visión poética de la trama. Además, Cano se construye como un eje intertextual dentro del texto, en tanto que reproduce –e incluso parodia- frases de otros personajes, canta pequeños poemas populares –de modo que se nos acerca así el mundo andaluz que late bajo el texto- y será, además, el responsable de comunicarnos el suicidio de Adela, mediante un lenguaje oscuro y críptico:

“CANO. La niña como la gata, como la gata del sacristán. Por eso gritan las mujeres.” (CABALLERO, 2003a: 92)

A esta línea simbólica contribuye el segundo de los objetivos: la presencia de Lorca, que más que un personaje parece comportarse como el corifeo de un coro invisible que comenta y valora la trama, altera la composición de la obra de modo significativo. De nuevo nos adentramos en las fronteras borrosas –y calderonianas- entre sueño y realidad para situarnos en un plano en el que la ficción (el mundo de Pepe el Romano) ocupa el mismo nivel que lo real (el mundo de Lorca). Autor y personaje se convierten en protagonistas hasta el punto de que, pese a la omnipresencia del segundo, acabamos teniendo la sensación de que el auténtico núcleo de la obra es el primero.

Las continuas alusiones del personaje de Lorca a las posibilidades dramáticas de los hechos vividos sitúan la obra en un doble plano temporal:

- La secuencia de los hechos descritos en ella es simultánea al tiempo de *La casa de Bernarda de Alba*, de modo que ambas transcurren en el mismo plazo y se cierran en el mismo punto.
- La obra, en sí misma, sería anterior –la precuela- del texto lorquiano, puesto que es aquí cuando surge la idea de escribir algo al respecto en el futuro.

Más allá de la ambigüedad temporal, que contribuye a reforzar la fusión entre realidad y ficción, la figura de Lorca como personaje también permite la introducción de reflexiones sobre el propio hecho literario: la inspiración, la búsqueda, las exigencias de la tragedia como género, etc.:

“EVARISTO. Aye promete matrimonio a la mayor, hoy le toca rondar a la pequeña. ¿Mañana? De esto no puede salir nada bueno.

FEDERICO GARCÍA. A lo más un drama de mujeres en los pueblos de España”  
(CABALLERO, 2003a: 84)

Además, a través de este personaje se aporta un nuevo elemento que enriquece este ejercicio de deconstrucción: la contemporaneidad. El tema del deseo se lee no solo desde la historia ya conocida –heterosexual- sino que se alude a la biografía del propio Lorca para ofrecernos una visión también homosexual de ese mismo problema. Aunque Caballero respeta el tono críptico propio del poeta granadino –presente en obras como sus Sonetos del amor oscuro-, nos deja entrever con claridad qué emociones abre en él cuanto está viviendo. De este modo, Ernesto Caballero no solo aporta un conflicto soterrado más al argumento de su pieza, sino que establece una nueva línea de diálogo con el texto lorquiano: no solo lo deconstruye para recrear cuanto no vimos en él, sino que nos ofrece posibles claves de interpretación que parecen acercarse a una visión psicoanalítica –o cuando menos, biográfica- del hecho literario. La tragedia de Adela sería, de acuerdo con este ejercicio implícito de crítica literaria, la proyección de los sentimientos que Lorca contiene en esta obra y que, tras la muerte de la joven, necesitará poner por escrito:

“FEDERICO GARCÍA. (...) Ahogado en los deseos más inconfesables. Sin atreverme a amar a nadie... sin hacer nada, nada...” (CABALLERO, 2003a: 71)

En cuanto a su función de corifeo, también es el propio personaje quien hace alusión a ello. Así pues, la obra de Caballero no solo se plantea como una esmerada edición crítica del texto lorquiano, sino que también se comenta a sí misma y nos ofrece las claves desde las que hemos de interpretar su contenido:

“FEDERICO GARCÍA. Parecemos un coro de la tragedia de los machos de nuestros pueblos. Igual la escribo.” (CABALLERO, 2003a: 42)

En *Pepe el Romano* resulta muy interesante la construcción de la voz de Lorca, que se ejecuta en tres planos convergentes:

**- La voz del Lorca hombre:**

En este caso, la construcción se limita a las palabras que le atribuye Caballero y que, por tanto, son un ejercicio creativo libre y personal por parte del autor. Aunque se toma su biografía como punto de partida y de referencia, no hay un intento de retrato fiel e historicista, sino una visión literaturizada que se asemeja más a la idea colectiva de Lorca que al propio poeta y dramaturgo.

**- La voz del Lorca autor:**

Aquí son dos las formas en que se construye su visión literaria:

- A través de la reconstrucción de los hechos omitidos, con un lenguaje nuevo en tanto que no se sostiene en frases de la obra lorquiana, pero deudor de su poética y fiel a su estilo: todo cuanto sucede y se dice en la obra sugiere el tono de la voz de la literatura de Lorca, creando un curioso espejismo en el que a menudo resulta difícil deslindar dónde acaba el Caballero que imita a Lorca y surge el Caballero que inventa a su propio Lorca.

- A través de la cita explícita de determinados pasajes en un ejercicio de intertextualidad evidente que adopta tres modos muy distintos:

**a) Citas intertextuales explícitas:** en determinados momentos de la función, se reproducen fragmentos íntegros del texto lorquiano. A su vez, podemos dividirlos en conscientes e inconscientes, ya que algunas de ellas son emitidas por los personajes de modo casi onírico, sin que entiendan porqué las están pronunciando:

- **Citas conscientes:** todas aquellas que son expresadas como parodia o burla por parte de los propios personajes:

“EVARISTO. (Con un abanico redondo co fores rojas y verdes e imitando a Bernarda.) ¿Es este el abanico que se da a una viuda? Dame uno negro y aprende a respetar el luto de tu padre. (*Arroja el abanico al suelo.*) Me ha dicho Bernarda que arroje este abanico a la quema del rastrojo. (...)” (CABALLERO, 2003a: 82)

- **Citas inconscientes:** son pronunciadas como un eco trágico y evocador que procede del ámbito subconsciente del personaje y reabre en el espectador la memoria del texto de Lorca:

“CANO. (*Declamando extrañamente.*) No puedo estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras; no quiero perder mi blancura en estas habitaciones; mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle. ¡Yo quiero salir!” (CABALLERO, 2003a: 71)

**b) Citas intertextuales implícitas:** se recrea de forma poética el reverso del texto lorquiano, de modo que la frase del personaje de Caballero funciona como versión o incluso como réplica a una frase previa de los personajes femeninos. Así sucede con la frase final de la obra, donde se sustituye el mundo femenino al que alude Bernarda por el mundo masculino que centra el lamento de Maximiliano:

“MAXIMILIANO. Hay que ser hombre para seguir la vida. Hay que ser hombre. Hay que ser hombre.” (CABALLERO, 2003a: 93)

**c) Citas intertextuales a otras obras lorquianas:** se amplía así el efecto dialógico, al sumar la referencia de *Bodas de sangre* que se convierte, a su vez, en la obra a través de la que se relea la tragedia de Adela y Pepe:

“PEPE EL ROMANO. ¿De quién hablas?

EVARISTO. De los que tienen la jaca reventada con tanto ir y venir.” (CABALLERO, 2003a: 63)

En cuanto al espacio y a los personajes, las interrelaciones entre ambos textos son tan numerosas como interesantes. En la siguiente tabla, se recogen dichas conexiones, ya se produzcan desde la semejanza y la correalación o desde la oposición y la antítesis.

Elemento común	<i>La casa de Bernarda Alba</i>	<i>Pepe el Romano</i>	Relación
<b>Espacio</b>	Interior y cerrado: la casa de Bernarda.	Exterior y abierto: el patio de la casa.	El efecto antitético entre ambos espacios refuerza la cohesión, ya que la obra se basa también en ese mismo contraste: frente al mundo femenino de Lorca, el mundo masculino de Caballero. La opresión, sin embargo, es idéntica en ambos casos: la claustrofobia se ve reemplazada por la agorafobia.
<b>Personajes</b>	Pepe el Romano	Pepe el Romano	Contrapunto de Adela: su presencia es tan vigorosa y protagónica como la de aquella. Representa la pasión, la rebeldía y, por supuesto, la tragedia. En su carácter se aprecia la influencia del modelo donjuanesco, reforzado por su amistad con Maximiliano.
	El Viudo	Angustias	Los celos de ella encuentran su perfecta recreación en la envidia de él. Su presencia en la obra aporta, además, un dato inesperado: él es el verdadero asesino de Pepe. De este modo, Caballero convierte su ejercicio metacultural en un sorprendente ejemplo de <i>whodunit</i> (en un guiño al género de la novela negra, habitual en este autor).
	Cano	María Josefa	Ambos personajes representan la visión poética desde la locura. De raigambre cervantina, en las palabras de Cano se esconde la verdad de los hechos y la profecía del futuro que les aguarda.
	Evaristo	Poncia	En este caso, la relación no es solo funcional –ambos son los que aportan una visión más objetiva de los hechos: dicen lo que los demás se niegan a ver– sino también argumental, en tanto que Evaristo se nos presenta como el hijo de Poncia. El parentesco ya supone, por sí solo, otro elemento de cohesión más.

Además de en *Pepe el Romano*, encontramos referencias y alusiones al universo lorquiano en otros textos de Caballero, aunque –como ya hemos comentado– su presencia no suele ser obvia ni tampoco tan recurrente como la de su admirado

Calderón. Sí coincide con Lorca, sin embargo, en la función que ha de tener el teatro, tal y como expresa el protagonista de *El descenso de Lenin*, en una intervención que recuerda las declaraciones de Lorca del 15 de diciembre de 1934 en la revista *El Sol*:

<b><i>El descenso de Lenin,</i> Ernesto Caballero</b>	<b>Entrevista a Federico García Lorca</b>
<p>“LENIN. (...) Aquí ha de dejar de celebrarse este culto a la satisfacción burguesa que llamamos Teatro. Paremos la farsa de una vez. Solo deteniéndonos podremos recuperar el sentido del Arte Teatral.” (CABALLERO, 2006a: 87)</p>	<p>“Aquí lo grave es que las gentes que van al teatro no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral. Además, van al teatro como a disgusto. Llegan tarde, se van antes que termina la obra, entran y salen sin respeto alguno [...] Yo espero para el teatro la llegada de la luz de arriba siempre, del paraíso. En cuanto los de arriba bajen al patio de butacas, todo estará resuelto. Lo de la decadencia del teatro a mí me parece una estupidez. Los de arriba son los que no han visto Otelo ni Hamlet, ni nada, los pobres. Hay millones de hombres que no han visto teatro. ¡Ah! ¡Y cómo saben verlo cuando lo ven!”</p>

El “teatro clínico” de Caballero, según el término acuñado por Juan Antonio Vizcaíno, sería un teatro incómodo en tanto que nos ofrece una visión comprometida y siempre crítica de nuestra realidad. En ese sentido, tanto en su trayectoria de autor como en su labor como director y, más aún, en su gestión al frente del CDN, en Caballero se aprecia la continuidad con el propósito social de la voluntad dramática lorquiana, de modo que sus obras serían la respuesta a los requisitos que, según el poeta granadino, ha de tener la literatura dramática y la sociedad donde se cultiva:

“Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido, histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para

hacer esa horrible cosa que se llama “matar el tiempo”. No me refiero a nadie ni quiero herir a nadie; no hablo de la realidad viva, sino del problema planteado sin solución.” (GARCÍA LORCA, 1955: 33-36)

En términos similares –en cuanto a su propósito- define Vizcaíno el teatro clínico de Caballero:

“El afán de transmitir ideas contando historias ha obligado a Ernesto Caballero a buscar una forma –tanto de lenguaje como de escenario- acorde con los presupuestos de su mirada diseccionadora para generar una atmósfera dramática precisa, capaz de traslucir teatralmente sus inquietudes o la nebulosa perspectiva de sus conclusiones. Su teatro es de alguna manera un teatro clínico, un laboratorio científico-teatral donde todos somos enfermos de un mismo mal: nuestra sociedad” (VIZCAÍNO, 1993: 30)

Además, Caballero manifiesta –con motivo del estreno en 2003 de *Tierra de por medio*- una preocupación idéntica a la expresada por Lorca con respecto a la necesidad de crear, alimentar y formar un nuevo público: el sentido colectivo de su obra está estrechamente relacionado con la recepción, igualmente colectiva y comprometida, de la misma:

“Mi vuelta es evidentemente una vuelta a la resistencia y a recuperar. Creo que hay que recuperar cosas como la idea de público. Un teatro que se dirija al público y no al espectador. La idea del público que comparte una función y disfruta de la versión compleja del teatro. He vuelto hacia un teatro comprometido con lo que se dice y con la forma de hacer, una forma de hacer que parte de cierto colectivismo, aunque dé miedo decirlo.” (CARUANA, 2007: 33)

### 6.1.2. *María Sarmiento*: la deconstrucción paródica

La obra de María Sarmiento se puede resumir como un texto con un doble propósito que, a priori, parece contradictorio y que, sin embargo, está dotado de un evidente sentido:

- El texto es un homenaje a la figura de Lorca y a su obra literaria, que transita a lo largo de toda la función desde diferentes formas.
- El resultado es una función que parodia, sin piedad, la utilización abusiva que se ha hecho desde el mundo de la cultura de la obra lorquiana.

El argumento de *María Sarmiento*, cuyo título remite a un célebre poema popular, es una versión cómica de *La casa de Bernarda Alba*: cuatro hermanas huérfanas sueñan con la llegada de un amor que no sucede mientras pasan sus días en una casa en el campo situada en lo que, según los datos que se nos ofrecen en el texto, podríamos calificar como la España más desfavorecida. La vida de las hermanas se ve alterada con la llegada de un personaje masculino, Sarmiento, un bandolero gitano que huye de la justicia y de quien se enamora María a pesar de carecer de todas las cualidades que se esperarían de un galán.

La obra, escrita en verso, es –curiosamente– el único ejemplo del teatro de Caballero donde el sentido del ritmo se emplea en sentido inverso, es decir, provocando continuos rios y cacofonías con un afán claramente cómico:

“LORENZA.

El hornillo está encendido

ya se puede cocinar

ese pollo en pepitoria

que nos vamos a cenar.” (CABALLERO, 1997: 2)

En este texto, Caballero demuestra a través de la parodia su conocimiento del mundo lorquiano y lleva a cabo un ejercicio dramático en el que, lejos de relativizar los logros del poeta granadino, ridiculiza los excesos de la poesía y el teatro posterior, en el que su obra se ha interpretado desde múltiples puntos de vista y no siempre respetando la esencia de su literatura.

Entre los tópicos lorquianos que se cuestionan y caricaturizan a lo largo del texto de *María Sarmiento* destacan los siguientes:



### - **El mundo femenino**

Las cuatro hermanas de *María Sarmiento* están inspiradas en las protagonistas de *La casa de Bernarda Alba*. Sin embargo, ninguna de ellas posee la profundidad de aquellas ni, mucho menos, su dimensión heroica. Nuria, Petra, María y Lorenza reciben, además, sus nombres de los cuatro elementos, de modo que se burla así Caballero del afán de ciertos críticos y dramaturgos por encontrar una clave telúrica desde la que interpretar el teatro lorquiano:

Nuria de la Fuente ► Agua

Petra de la Peña ► Tierra

Lorenza Cienfuegos ► Fuego

María Ventosa ► Viento

Los personajes, sin embargo, no se corresponden con el mundo femenino de Lorca en tanto que no albergan grandes pasiones, sino que actúan con egoísmo y mezquindad. No hay voluntad alguna de convertirlas en símbolos ni retrato psicológico más allá del rasgo que se esboza en cada uno de sus nombres. La obra se construye como un juego y el mero hecho de negarle trascendencia al mundo femenino sobre el que se cimenta ya es, por sí solo, un acto de deconstrucción paródica del universo de Federico García Lorca.

### - **El encierro y la represión**

Tema central de la trilogía andaluza de Lorca, la represión a la que se ve sometido el personaje femenino encuentra aquí su correlato en el encierro de María. Sin embargo, se altera el porqué de dicho secuestro: no se pretende prohibir su historia de amor, sino que se desea atar durante el máximo tiempo posible a Sarmiento para que realice las tareas del campo en su lugar.

De este modo, se invierte el motivo del encierro: es él quien acaba, finalmente, encarcelado y preso por la voluntad de ellas y se elimina cualquier noción pasional en el texto. No se trata de una gran historia de amor como la que provoca la huida de la Novia y Leonardo en *Bodas de sangre*, sino de un romance casual en el que ninguno de los dos participantes muestra nada más que un tibio pragmatismo (Sarmiento porque busca un lugar donde quedarse y María porque desea salir de ese mismo lugar en los brazos de un hombre).

El efecto resultante de omitir el motivo del encierro es la desmitificación del mundo lorquiano, puesto que se priva a la obra de una de las claves básicas para entender su obra: nada hay de mítico ni de noble en lo que se nos cuenta, donde todo – incluso el lenguaje– está situado en un nivel básico. Lo popular, de este modo, se convierte en vulgar y se da pie a la inclusión de nanas o poesías tradicionales en las que, no solo no se percibe aliento mítico ni épico en sus autores, sino que su texto resulta cómico por su tosquedad y obviedad:

“MARÍA.

A la nana, nana  
del niño Sarmiento  
que quería fruta  
y no se la dieron.  
¡Qué gente más bruta!

¿Quién dará a mi niño  
racimos de uvas,  
dos manzanas frescas  
o un par de aceitunas?

No llores pequeño  
dentro de esa cuna,  
deja de llorar  
o llamo a la tuna.

Pero si te duermes mucho  
a ver cómo yo te achucho.” (CABALLERO, 1997: 18)

#### - **El galán**

El protagonista masculino de *María Sarmiento* ejemplifica la visión inversa de todas las cualidades del galán lorquiano. En cierto modo, Sarmiento puede calificarse como la antítesis del personaje de Pepe el Romano tal y como lo concibe Caballero en la obra anteriormente analizada.

Perezoso, carente de atractivo, sin pasión... Sus rasgos son los contrarios no solo a los que tienen los amantes del teatro de Lorca, sino que también supone una parodia del mundo del *Romancero gitano*, al que Caballero vuelve a despojar de su condición

mítica en una visión que se aproxima al sainete e incluso al teatro costumbrista de los ochenta de autores como José Luis Alonso de Santos.

“PETRA

¿Y qué le trae por aquí?

SARMIENTO

Huyo de la Guardia Civil.

PETRA

¡Jesús Bendito, un penado!

LORENZA

¡Un bandido entre nosotras!

NURIA

¡Un gitano malhechor!

MARÍA

¡Un hombre capaz de todo,  
con mirada de pasión!

LAS TRES HERMANAS

¡María” (CABALLERO, 1997: 10)

El humor, en este caso, surge de una confluencia de dos factores:

- La distorsión entre la realidad del personaje y la visión (idealizada) que las cuatro hermanas tienen de él (en especial, María, tal y como se observa en la cita anterior), rasgo que –a su vez- recuerda a las transformaciones que de las prostitutas hace don Quijote en la obra cervantina.
- La antítesis entre los rasgos esperables del galán lorquiano y las características que presenta el personaje de Sarmiento.

En síntesis, el mundo lorquiano aparece deformado sistemáticamente a lo largo de la pieza, sin embargo, no se pone en duda ni su profundidad ni su necesidad, pero sí se reflexiona sobre la obviedad desde la que se plantean sus textos y la importancia de acercarse a su obra desde perspectivas que rompan el tópico y recuperen la esencia un dramaturgo y poeta condenado, desde la cultura oficial, a ser entendido e interpretado siempre en una única clave. Esa clave que Caballero pretende romper y transgredir desde el humor.

### 6.1.3. El aliento poético lorquiano: deconstrucción lírica

No solo en su concepto y en su función, también en su lenguaje encontraríamos semejanzas entre el teatro de Lorca y el de Caballero, en tanto que en ambos se puede apreciar el uso lírico de la palabra, dotando al texto de una intensidad poética que si en Lorca hunde sus raíces en el surrealismo y en la tradición de la poesía popular, en Caballero lo hace en la herencia del teatro y en la búsqueda de lo literario a partir de lo cotidiano. Tal y como afirmaba el propio dramaturgo en una entrevista en 1993, su teatro indaga en las posibilidades evocadoras de la palabra:

“Ahora busco la sensorialidad en la palabra, quiero trabajarla casi en su componente eufónico, musical; y curiosamente, al abordarla desde este punto de vista surgen, como sucede en la ópera, inusitados momentos, situaciones, conflictos, atmósferas... todo desde la palabra” (GARCIA 1993: 35)

En cuanto a la presencia de la poesía popular –elemento también presente en la obra lorquiana- encontramos dos modelos: por un lado, la inclusión de canciones tradicionales con un valor próximo al pintoresquismo y por otro, la reelaboración de motivos propios de la lírica popular respetando sus imágenes esenciales y empleando el verso libre. Ejemplos de ambas posibilidades serían: *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!* y *Nostalgia del agua*:

- *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!*: La obra se inspira en el modelo las llamadas revistas políticas, de modo que las canciones populares permiten contextualizar la acción y situarnos en el tiempo en que transcurren los hechos. A la vez, dentro de su propuesta de deconstrucción textual, Caballero otorga a los textos seleccionados un nuevo sentido, de modo que, en la escena donde aparecen, aluden a una realidad diferente –y, a menudo, posterior- a la que expresaban en su origen.

- *Nostalgia del agua*: En esta obra se reproduce el modelo de construcción poética de Caballero que ya se encuentra en *Auto*. El diálogo de los personajes dibuja la acción que, en realidad, es apenas existente. En sus palabras se esconde la historia y todo está cargado de connotaciones y significados simbólicos que hacen de esta obra el texto más críptico de su autor. El uso del silencio, además, permite en ambos casos que la puesta en escena convierta la función en un

verdadero concierto en el que el ritmo (poético) es esencial para la obra y su significado.

Especialmente interesante en esta construcción poética del texto es el caso de *Tierra de por medio*, donde el lirismo combina el tono irónico con el tono intimista y dramático. Ejemplo de esa ironía poética es el brillante monólogo en el que Miguel Ángel expresa, a través de comparaciones entre el cuerpo de su amante y el masaje que están practicando, su ambición urbanística: la erótica del poder pasa de ser un modismo a convertirse en acción verbal y escénica. Ejemplo del lirismo dramático son los parlamentos de Fátima y Omar, en los que Caballero se sirve de su desconocimiento del idioma para conseguir el efecto poético: la corrupción de la sintaxis altera el ritmo y permite un nivel de expresión que acaba siendo más abstracto, en tanto que se eliden los nexos y complementos que serían esperables en un texto gramaticalmente aceptable. De este modo, sin caer en excesos post-dadaístas –pues entendemos los textos de ambos–, sí que se consigue un nivel expresivo muy diferente al de los demás personajes de la obra.

Por último, en lo relativo a las relaciones entre el universo lorquiano y el mundo teatral de Caballero, podemos mencionar cómo son los personajes quienes, en ocasiones, expresan –como alter ego del autor– su pasión por el teatro lorquiano. Así sucede en *El cuervo graznador grita venganza*, donde la trama metateatral –actores y espías que interpretan a actores– permite emitir juicios de valor sobre la literatura dramática española y, más aún, europea:

“ACTOR. A mí me gusta mucho el teatro de Valle- Inclán, *Luces de bohemia*, y García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*.” (CABALLERO, 1985: 71)

En esta cita del actor se mencionan los dos grandes referentes del teatro español del siglo XX en la obra de Caballero, influencias que llegan a fusionarse en más de un texto, tal y como sucede en el lenguaje del personaje de Lorca en *Pepe el Romano*, cuyo estilo recuerda poderosamente a la grandilocuencia de los antihéroes esperpénticos de Valle, tales como Max o el –literaturizado– Rubén Darío en *Luces de Bohemia*:

“FEDERICO GARCÍA. Sí, es todo un Tiresias ibérico” (CABALLERO, 2003a: 44)

Esta simbiosis de influencias no es, en absoluto, inesperada pues la obra de Caballero es, como veremos en el siguiente epígrafe, deudora de ambos y, a la vez, profundamente consciente de qué motivos y aspectos ha de innovar para acercarse al

nuevo público de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI. En la capacidad de Caballero para distanciarse de sus propias influencias radica la pervivencia y autonomía de sus textos, a pesar de la fuerte dependencia que –en un primera lectura- manifiestan con respecto a la tradición literaria.

## 6.2. La influencia de Valle-Inclán

En los personajes de Caballero se observa la cercanía emocional –e incluso la empatía- que experimenta el autor hacia sus criaturas. Sin embargo, esa conexión que se establece entre ambos no impide que se lleve a cabo un proceso de deformación que toma el rasgo grotesco propio del esperpento aunque lo matice con una mayor carga emocional en la que la observación del personaje tiende a humanizarse conforme avanza la función.

Caballero lleva a cabo un particular ejercicio de síntesis –o, más aún, de literaria simbiosis- entre dos subgéneros que presiden sus obras humorísticas: el esperpento y el sainete:

- Del primero toma la mirada crítica y deformante, el trazo expresionista que aleja lo representado de lo real, exacerbando los rasgos que Caballero quiere convertir en el objeto de su denuncia y buscando, a través de esa estética, una universalización del conflicto que el sainete, por sí solo, no le permitiría.
- Del segundo, sin embargo, se fija en la capacidad de sus autores para retratar a los personajes anónimos y populares: en su caso, se evita lo pintoresco pero sí se da cabida a lo cotidiano, de manera que la obra plantea, más que una intersección entre dos géneros, un viaje entre ambos: de la concreción sainetesca inicial –en la que se traza el conflicto y se gana la atención del espectador- hacia la abstracción última –donde el esperpento devora lo cotidiano y lo dota de un nuevo significado.

Así sucede en *El quinteto de Calcuta*, donde la realidad de los personajes comienza siendo propia de un sainete –todos ellos representan modelos sociales reconocibles y cercanos- y acaba deformándose: los protagonistas se animalizan y cosifican en sus diálogos hasta verse privados por completo de su humanidad en la escatológica figura final que cierra la obra:

“MARIO. ¿Me estás llamando gusano delante de toda esta gente?

PEDRO. Bueno, ¿qué tiene de malo que a uno le llamen gusano? El gusano no hace mal a nadie.

MARIO. En boca cerrada no entran moscas.

ELENA. (*Enfrentada a su marido.*) Me gustan las moscas, me gustan las moscas indias.” (CABALLERO, 1996a: 67)

En su producción literaria son tres los ejemplos más evidentes de la presencia del mundo de Valle: dos obras como autor, *El descenso de Lenin* y *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!* y otra como adaptador, Montenegro, particular versión de Caballero sobre las *Comedias bárbaras*.



Fig. 21

En los tres casos el punto de partida es idéntico: el dramaturgo encuentra en el teatro de Valle la herramienta más adecuada para indagar en nuestra Historia, de modo que el análisis del hoy se convierte en viaje hacia el ayer. La distancia cronológica favorece el esperpento, en tanto que los personajes quedan dotados de una atmósfera de irrealidad –de nuevo, Calderón- en estas propuestas anacrónicas donde no se pretende recrear una época sino, más bien, una sensación.

Ni la reflexión sobre la crisis del 98 (*¡Santiago (de Cuba) y cierra España!*), ni el descarnado relato del fin del sueño comunista (*El descenso de Lenin*), ni el retrato del



caciquismo (*Montenegro*) están concebidas desde el naturalismo, sino que se asientan en la deformación sistemática de situaciones y personajes, de modo que la Historia se convierta en literatura y viceversa. El autor huye de lo convencional y de lo anecdótico, de modo que ninguna de sus tres propuestas parece centrarse en los hechos, sino en las ideas que se desprenden de ellos.

### 6.2.1. *Montenegro*. Valle deconstruido desde el simbolismo

En el caso de *Montenegro*, estrenada en el Teatro Valle-Inclán en la temporada 2013-2014, Caballero opta por presentar la historia a partir de un flash-back inicial que convierte todo cuanto vemos en parte de la memoria del personaje protagonista. Lo esencial no será, por tanto, qué ha de suceder –puesto que conocemos el desenlace–, sino cómo sucede y a qué fuerzas responde cuanto ocurre en escena. En este caso, Caballero subraya –desde la dirección y la dramaturgia– esa naturaleza alegórica de la fábula que encierra la obra a través de la puesta en escena.

Al igual que su anterior montaje como director y adaptador al frente del CDN, *Doña Perfecta* (a partir de la obra de Galdós), en *Montenegro* se aborda también el tema de la oposición entre civilización y barbarie, y la lucha entre lo apolíneo y lo dionisiaco que se observa en sus tramas y personajes, sirve como macabra prefiguración de cuanto habrá de suceder en el siglo XX. En *Montenegro*, ese simbolismo se hace presente desde el puente que domina el escenario: la obra se contempla como la transición que ha de hacer su protagonista, el conde don Juan Manuel Montenegro, desde sus instintos más violentos y brutales hacia esa suerte de redención final que le permitirá su acercamiento –a su modo, evangélico– a los desheredados. Una redención en la que su afán por desmaterializarse se verá interrumpida por el parricidio.

Nada hay de costumbrista ni de pintoresco en la propuesta de Caballero: todos los elementos escénicos –el espacio sonoro, el espacio visual, el decorado, el vestuario e incluso la interpretación– rehúyen lo figurativo y se sumergen en la subjetividad de los personajes, de modo que cuanto los espectadores vemos y oímos nos evoca sus sentimientos y conflictos, incluida las proyecciones que se emplean a lo largo de la función. Se nos impide así una lectura plana o literal de cuanto sucede en escena. De este modo, además, se intensifica el lado más irracional del texto de Valle, de manera que sus almas en pena –la Santa Compañía que da inicio a la obra– o sus aquelarres y visiones demoníacas –como el inquietante personaje del Fuso Negro– cobran una relevancia excepcional que nos remite a otros grandes viajes de la Historia de la Literatura, como si Montenegro, más allá de su evidente donjuanismo, también tuviera algo de Fausto en su descenso a los infiernos.

En cuanto a su dramaturgia, resulta especialmente interesante la ubicación temporal de cada una de las escenas, pues si bien Caballero respeta –sin alterar una

palabra- el diálogo de Valle, sí que varía el orden y la estructura de la obra, partiendo del presente –arranca desde el final, a partir de una escena de *Romance de lobos*- y llegando, en un amplio *flash-back* a los orígenes del fin del personaje. Empezamos y terminamos en el mismo punto, en una circularidad que nos remite a los infiernos de Dante o al eterno retorno de Nietzsche, cuya filosofía guarda una estrecha relación con las fuerzas primarias que dominan a los personajes de las *Comedias* de Valle.

No es, como ya hemos indicado, insólita la presencia del mundo valleinclinés en la obra de Caballero. Sin embargo, no encontramos en estas *Comedias bárbaras* las alusiones fáciles al esperpento, sino más bien un concepto dramático que recuerda a la pintura de Solana o Darío de Regoyos, dejando que primen las sombras y la oscuridad con un afán que, conforme avanza la obra, se vuelve más expresionista. En este viaje a través del alma de su protagonista, núcleo argumental elegido por Caballero para poder sintetizar las tres obras, los actores son nuestros guías más destacados: como director se mantiene fiel a las ideas que ha defendido desde sus inicios en la profesión. Defensor a ultranza del actor y de su trabajo, y partidario –además- de la escritura en colaboración con el elenco y a pie de escenario, Caballero compone una obra coral en la que no teme, en algunos momentos clave, dejar en soledad a sus actores para que seamos partícipes, en una pavorosa intimidad, de su desgracia o de sus cambios. El elenco, capitaneado por Ramón Barea, da vida a los personajes y forma a los animales y a los objetos, en un montaje antropomórfico donde todo se coreografía y crea desde el cuerpo y el movimiento de los intérpretes. La fisicidad de la propuesta nos remite a ese mundo imaginario –e imposible- de las acotaciones de Valle y constituye, además, una acción animalizadora que, unida al vestuario –en progresiva corrupción y desnudez- nos recuerda en todo momento hacia dónde se dirigen los personajes.

El resultado final de *Montenegro* no solo nos retrata la caída de un don Juan que acaba convertido en desgraciado rey Lear –no olvidemos la fascinación que sentía Valle por el teatro de Shakespeare y que Caballero, como veíamos en anteriores epígrafes, comparte con él-, sino que también contribuye a ese retrato de nuestro presente a través del pasado: “Estáis todos marcados con el hierro de los esclavos”, nos gritan desde el escenario en un claro mensaje contra el conformismo. “¡Hijos de Satanás!” exclama el conde a sus hijos, situados –de forma nada casual- entre el propio público. Y es que, al igual que sus personajes en *Squash* (el ‘sainete al revés’ de Caballero) disparaban contra

la cuarta pared y se rebelaban contra los que les observábamos, aquí es Montenegro quien nos interpela convirtiéndonos en cómplices de cuanto le (*nos*) está sucediendo: nos devuelven la culpa de ese cainismo que forma parte de nuestra Historia y que, de repente, adquiere un nuevo significado. Los hijos que devoran al padre, el “pleito de veinte años” al que aluden en la escalofriante frase final, el mundo sin grandeza ni valores que se presenta al apagarse la luz del escenario... En definitiva, el triunfo de un nuevo modelo de caciquismo –la circularidad de la estructura se corresponde con la pesimista circularidad temática- que será el que hoy conocemos en su vertiente capitalista. Un mundo que se sigue deshaciendo y donde siempre hay quien teja nuestros hilos, como lo hacen las Parcas que aparecen en una de las escenas del montaje.

*Montenegro*, en síntesis, no es una puesta en escena fiel a Valle, sino un ejemplo de lo que Caballero concibe como una verdadera adaptación: el descubrimiento personal de todo cuanto se oculta tras el texto y la búsqueda de una puesta en relieve de la obra que le confiera una nueva vida. En este sentido, su dramaturgia de *Montenegro* ocupa un punto muy difícil de determinar entre la creación original y la adaptación, en tanto que sí es una reelaboración de materiales teatrales previos, pero su propuesta creativa es tan enérgica en la dirección y en la escritura, que el resultado no se puede analizar ni comentar como una obra de Valle-Inclán, sino como la visión de Caballero sobre una obra de Valle. En definitiva, no se escribe nada que no estuviera en el texto, como sí sucede en *Pepe el Romano*, pero en ambos casos obtenemos una visión igualmente novedosa del clásico que constituye el origen de su trabajo.

### 6.2.2. *El descenso de Lenin. Un Max Estrella cervantino.*

En esta obra no estrenada de Caballero se nos invita a acompañar a sus dos protagonistas –Lenin y Rosa- a un viaje alegórico que está lleno de referentes de la tradición literaria.

Desde los círculos dantescos de la *Divina Comedia* –todo su viaje acaba siendo un descenso, como advierte ya el título, al infierno de nuestra Historia europea contemporánea- a *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara, con dos personajes que aparecen como testigos de situaciones y personajes históricos diversos.

El planteamiento recuerda a *Luces de Bohemia*, así como la relación entre ambos protagonistas: Rosa es la fiel acompañante de Lenin en su viaje. Ambos, sin embargo, comparte un mismo sueño: su idealismo los aleja de la figura de Max, a quien se dota aquí de un sueño con el que pretende convencer a quienes lo escuchan. Su acción evangelizadora, que nos remite al referente bíblico, lo aproxima a la utopía quijotesca y, como ya hemos mencionado, los personajes discuten entre sí sobre sus dos percepciones de cuanto suceden: la percepción aristotélica –sensorial- de Rosa y la percepción platónica –idealista- de Lenin.

La construcción de la obra, en breves secuencias en las que aparecen numerosos personajes en espacios muy diferentes entre sí, también está inspirada en *Luces de Bohemia* e incluso se imita su estilo en las acotaciones, donde se opta por un estilo poético y, a la vez, deformante que es extraño en los textos de Caballero, donde apenas hay referencias –más allá de las estrictamente necesarias- para la puesta en escena de sus obras:

“El local rebosa de jóvenes frénticos y turistas cansados. McDonald’s en Gran vía esquina con Montera) tien la luz convulsa de la comida rápida. Contrasta con otro ritmo, silueta de una dama que roza los cincuenta destacando borrosa junto a la cristalera. Se llama ROSA y luce un peinado rizado y rancia indumentaria de antigua militante de una izquierda imposible. De pronto se le acerca un tipo estrafalario: chaqueta de parado y mirada vehemente. Tal vez es un bohemio de los que ya no existen.” (CABALLERO, 2006a: 13)

Tanto la multitud de espacios como el elevado número de personajes hace que la obra sea difícilmente representable, así que hay en ella más una voluntad literaria –de nuevo, la reivindicación de un teatro verbal- que auténtica voluntad de una futura puesta

en escena que, con toda seguridad, Caballero habría de juzgar poco menos que imposible mientras la escribía.

### 6.2.3. *¡Santiago (de Cuba) o cierra España! Un esperpento del siglo XXI*

En esta obra, nacida como un encargo del Teatro de la Abadía, Caballero nos ofrece una estructura muy similar a la que repetirá, años después, en *El descenso Lenin*. Sin embargo, aquí sí es consciente de que, pese a la dificultad que plantea su texto (de nuevo, obra coral con espacio múltiple) contará con los medios necesarios para que se ponga en escena. Quizá por ello en su escritura se aprecia un ritmo mucho menos apegado al texto y en el que tienen cabida materiales mucho más heterogéneos: canciones populares, coplas, escenas de mimo en las que se prescinde del texto... El conjunto de la obra resulta, más allá de sus dificultades de producción, claramente representable y, como indica Fernando Domenech en su prólogo, nos recuerda el subgénero de las revistas políticas, habituales a principios del siglo XX.

Lo más llamativo en este caso es el hecho de que Caballero escoja – implícitamente- un modelo literario tan cercano en el tiempo en el tiempo a los hechos relatados, pues toda la obra está construida en clave valleinclanesca, y que, sin embargo, el resultado resulte tan actual y, en cierto modo, atemporal. La obra responde a un profundo proceso de documentación, de modo que no se aprecian incoherencias ni vaguedades y, a la vez, todo cuanto sucede en escena está contado de manera que su autor traza una línea invisible entre el tiempo de los personajes y de sus lectores y espectadores.

El hoy es protagonista de la obra con la misma fuerza que la crisis del 98, de modo que aquí la deconstrucción no es solo literaria, sino también histórica. Al igual que hiciera como adaptador y director en *Montenegro* o *Doña Perfecta*, el ayer vuelve a ser su llave para abrir la puerta del presente y explicarnos o, al menos, interrogarnos al respecto. Estrenada en 1998 resulta difícil encontrar los límites entre el fin de siglo que se corresponde con el tiempo de los hechos y el fin de siglo del tiempo de su estreno. Esta semejanza, agravada por el estallido de la crisis que ha marcado la primera década del siglo XXI, hace que la obra no solo no quede reducida a un simple testimonio u homenaje –como sucede con tantos de estos textos conmemorativos-, sino que es ahora, quizá, cuando –lejos de esos fastos y eventos públicos- adquiere su verdadero sentido.

La conexión pasado-presente se fortalece gracias a la prolepsis y el anacronismo que, expresado desde la comedia (pues es el personaje de Ramoncito quien, en una visión profética, dibuja el futuro), constituye un resumen esforzado –y tan subjetivo como contundente- del siglo XX:

“RAMONCITO. (*En trance*). ... El nuevo siglo nos trae... la mayoría de edad de Su Alteza Real don Alfonso XIII, será Rey a pesar de... que veo... atentados..., el Rey se salva..., veo una guerra en el norte de África..., una guerra que..., veo sangre en las calles de Barcelona... y veo revueltas obreras... y veo generales al frente de la Nación... y veo... veo... a nuestro monarca renunciando amargamente a la Corona... y veo una nueva República algo mayor que la anterior y a otro general que se subleva en África... y ahora veo un túnel muy largo, un túnel oscuro hasta que de nuevo, también en los años setenta..., una nueva Restauración... y de nuevo un Borbón (...)... y escucho las voces de quienes deben ser los más altos mandatarios de dentro de cien años... escucho nombres extraños... NIKE... MICROSOFT... ADIDAS... SONY... BENETTON... SANYO... MERCEDES... COCA-COLA...” (CABALLERO, 2002b: 67-68)

Al igual que Max rechaza la cultura oficial y se enfrenta al poder corrupto y establecido en *Luces de Bohemia*, también en esta función se pone en tela de juicio la Historia no solo como sucesión de hechos, sino como relato: se trata del producto literario de quienes la escriben (tema presente, también, en *En la Roca*) de modo que en la obra se nos recuerda ese rasgo y se pone el acento en los personajes anónimos, auténticos protagonistas de la trama en la que, junto a ellos, aparecen otros personajes históricos conocidos y relevantes en la Historia -con mayúsculas- pero no en la historia -con minúsculas- de la obra. Los héroes anónimos reciben, al final del texto, el encargo de reescribir la primera:

“BLANCA FIGURA. (...) el relato que el poder se inventa y que llama Historia.

La Historia está por hacer.” (CABALLERO, 2002b: 117)

En cierto modo, la propuesta de Caballero recuerda también al concepto de intrahistoria unamuniana, aunque en este caso el carácter esperpéntico de los personajes acaba dando lugar a una cierta renuncia de lo cotidiano: los episodios que se suceden están fuertemente caracterizados o bien desde el punto de la acción (violaciones, asesinatos, revueltas...) o bien desde el punto de vista del simbolismo de los personajes y temas tratados.



## **7. La relectura del teatro europeo del siglo XX**

### **7.1. La deconstrucción del teatro realista: de Shaw a Ibsen**

Pérez Rasilla, al abordar el estudio de la generación teatral de Ernesto Caballero, apunta como rasgo esencial la fusión de dos géneros: la farsa y las fórmulas de vanguardia. El primero desembocaría en un teatro de corte realista o naturalista y el segundo, en un teatro de corte ritual o simbólico. De este modo, se trataría de una generación heterogénea en la que tienen cabida los dos caminos esenciales de la literatura dramática en el siglo XX.

En el caso de Caballero, que es un claro ejemplo de esa doble tendencia apuntada por Pérez Rasilla, el realismo y la farsa serían instrumentos que, empleados desde el humor, le permiten desarrollar su visión crítica y combativa de la sociedad. La relectura de personajes y motivos de autores como Bernard G. Shaw o Henrik Ibsen, entre otros, se convierte aquí en un ejercicio de deconstrucción que trata de actualizar sus propuestas en una doble dirección: por un lado, se incorporan sus temas a la actualidad inmediata, de modo que el espectador se reconozca en lo que sucede en escena; por otro, se incide en su carácter universal y atemporal al despojarles, progresivamente, del elemento anecdótico gracias a la suma de planteamiento mucho más generales y, en cierto modo, filosóficos. De este modo, el humor y la farsa no son propuestas que eludan la realidad, sino que nacen de ella: la risa es el resultado de la contemplación amarga que hacemos, en las obras de Caballero, de nosotros mismos:

“A pesar de ello, no es la farsa, tal como la entienden estos dramaturgos, un camino de evasión, sino más bien una versión propia del realismo como fórmula escénica versátil pero constante. EL propio Caballero ha explicado que para él “el teatro siempre tiene que ser realista, pero la forma que adopte ya es muy diferente. Realismo sí (...), pero no agarbanzamiento, ni naturalismo de cortos vuelso, ni esa cosa mimética de pequeño drama de mesa camilla.” (...) Los autores más jóvenes dan un paso más en el camino de la distorsión humorística en un empleo tanto de búsqueda formal como de un intento de mayor ridiculización de aquello que se combate.” (PÉREZ RASILLA, 1993: 27)

No es extraño, por tanto, que sus referentes realistas sean aquellos que evitan la mimesis burguesa y toman lo cotidiano como punto de partida para fábulas en las que se lleva a cabo una indagación profunda sobre los resortes psicológicos, emocionales y

sociales que mueven a sus personajes. Se trata de una concepción del realismo que atañe al fondo y no a la forma: la obra no ha de renunciar a narrar y, más aún, ha de plantearse como un ejercicio incómodo donde cuanto se presente aluda a aquello que afecta al público fuera del escenario. Sin embargo, el cómo depende en cada caso de la finalidad del texto y de los materiales que el autor posea para su construcción. Esta visión explica la heterogeneidad estilística de Caballero, rasgo compartido –según Pérez Rasilla- con los miembros de su generación, en quienes la continua búsqueda de formas, sumada a su visión del teatro como un hecho puntual y, en cierto modo, urgente, resta cohesión interna:

“La primera característica de la literatura dramática última tal vez sea la heterogeneidad que se da, no solo entre los diferentes dramaturgos, sino, con frecuencia, en el conjunto de la obra de un mismo autor. Este rasgo, en el cual coinciden todos los géneros de la literatura española última, acentúa el carácter de búsqueda, de indagación, pero quizás sea también la causa de la inconstancia, de la desigualdad y de la intermitencia en la producción de textos.” (PÉREZ RASILLA, 1993: 26)

En Caballero, pese a esa heterogeneidad formal y estilística, el realismo está siempre unido al humor: la ironía es el mecanismo esencial que emplea el autor para presentarnos su visión de cuanto nos rodea. Este hecho explica la importancia de géneros como el sainete o la farsa en su trayectoria dramática: se trata de despertar la conciencia social del público a partir de la deformación de nuestra realidad. Con motivo del estreno de *Tierra de por medio*, Caballero afirma:

“La comedia pretende suscitar una reflexión de la realidad más inmediata. Es como una maqueta a pequeña escala de ciertas actitudes o comportamientos sociales muy al uso y muy reconocibles.” (CARUANA, 2003: 73)

Esa metáfora de la “maqueta” resume, a su vez, su peculiar planteamiento de la obra realista: el texto hace evidentes sus mecanismos compositivos y juega con ellos como un elemento más de la función, es decir, que se combina la voluntad del retrato de la realidad con la necesidad de un simbolismo que la vacíe de ataduras limitadoras y la presente con una validez menos efímera. Así pues, al igual que una maqueta imita otra realidad –sustituyéndola pero haciéndonos siempre conscientes de su carácter “de ficción”-, el teatro realista de Caballero jamás abandona el terreno del metateatro y elude el costumbrismo a partir del juego realidad-ficción tan habitual en su teatro.

Ejemplo de ello es su dramaturgia de los *Sainetes* de Ramón de la Cruz, donde tanto desde la dirección como desde la autoría se consiguió respetar el sentido y estilo de los mismos sin, por ello, ahondar en su lado más pintoresco. Así lo explica Fernando Domenech:

“Pocos críticos han caído en la cuenta de que el texto de los *Sainetes* es, en realidad, profundamente metateatral. Señalaba Marcos Ordóñez, por ejemplo, que para ‘unificar el sentido original de los *Sainetes*, Ernesto Caballero ha basado su dramaturgia en las peripecias de una compañía teatral dieciochesca durante un ensayo en el Coliseo de los caños del Peral’. Y es cierto. pero no se trata solamente de un lazo de unión, sino que todo el entramado de la acción está atravesado por continuas referencias al mundo del teatro, comenzando por el hecho de que no se presenta una compañía teatral en abstracto, sino que cada uno de los actores tiene su nombre, que corresponde a uno de los cómicos dieciochescos que estrenaron los sainetes de Ramón de la Cruz.” (DOMENECH, 2007: 84)

Gracias también a esta propuesta metateatral, Caballero consigue que funciones destinadas al teatro comercial como *Te quiero, muñeca* o *El amor de Eloy* superen el ámbito de la comedia de salón al dinamitar desde dentro sus propios procedimientos: la deconstrucción y el pastiche o collage, al que también alude Pérez Rasilla en su caracterización del teatro último, son sus herramientas más repetidas para conseguir este teatro que Pablo Caruano califica de “teatro puñetero” para hacer hincapié en la incomodidad de los temas y situaciones que plantea:

“Un teatro social, puñetero, en el que pasan por la palestra todos los sectores de la sociedad –democracia cristiana, políticos, Guardia Civil, inmigrantes, Iglesia, empresarios y demás interesados-, y en el que el humor y la acidez siempre están presentes.” (CARUANA, 2003: 72)

Este humor permite rastrear influencias de fuentes muy diversas: teatro del absurdo, comedia realista, sainete, farsa y, por supuesto, también cine, especialmente Berlanga, que comparte con Caballero su capacidad para mirar con ironía y, a la vez, ternura a los antihéroes de nuestra realidad, tal y como sucede en obras como *Squash* o *Retén*, cuyos protagonistas podrían formar parte del mundo de *Plácido* o *El verdugo*. Sin embargo, la distancia metaficcional que incorpora Caballero a sus obras –donde los

personajes no se desprenden de su condición literaria- lo aleja del modelo berlanguiano y lo aproxima, sin embargo, a las propuestas de Beckett y Brecht que, por motivos y caminos distintos, son esenciales para abordar el estudio del teatro del dramaturgo madrileño.

Vías estéticas que conducen a un mismo final: el estudio de la realidad inmediata y, a través de ella, de los aspectos profundos que se esconden en nuestro modo de interpretarla y, más aún, de vivirla. Sus obras construyen esa maqueta a través de la que vemos el hecho concreto para afrontar, finalmente, una dimensión más metafísica de cuanto ha sucedido en escena y de las resonancias que ello, desde el humor y la ironía, ha desatado en nosotros. Así sucede en *Rezagados*, donde el dibujo de los caracteres podría conducir al pintoresquismo y en la que, sin embargo, la situación propuesta –una carrera ciclista- acaba convirtiéndose en metáfora donde jamás se nos aclara el sentido de la imagen en lo que el propio Caballero califica de “póetica metafísica” (CARUANA, 2003: 75).

Este grado de abstracción sumado a su voluntad crítica hace que, pese a su buena acogida crítica, su teatro no haya tenido –salvo excepciones- una notable presencia en el circuito del teatro comercial, donde solo han destacado estrenos como *Te quiero, muñeca* o *El amor de Eloy*. Pese a ello, la trayectoria de Caballero se ha mantenido firme y coherente en su discurso, indagando en ese “teatro de la realidad” o “teatro de la inmediatez” y buscando, a través de la deconstrucción, fórmulas desde las que componer textos que sorprendan al espectador sin perder las señas de identidad del autor.

Dentro de su deconstrucción de los presupuestos realistas y naturalistas por parte de Caballero cabe observar tres constantes repetidas en su dramaturgia que se corresponden, a su vez, con diferentes influencias del teatro europeo.

### 7.1.1. La revisión de la alta comedia y su renovación desde la metateatralidad

El concepto de teatro comercial de Caballero aúna su vocación creativa con la necesidad de satisfacer las demandas de un público muy concreto y menos acostumbrado a la línea más experimental o poética de su teatro anterior. En el realismo encuentra el camino para acercarse a esos espectadores de modo que la trama resulte asequible para un sector amplio y, a la vez, permita una lectura entre líneas para los espectadores más avezados.

En cuanto a la temática, sus textos comerciales se incluyen dentro del género de la comedia sentimental o romántica, género de raigambre decimonónica y, a la vez, muy popular gracias a su presencia constante en el cine más taquillero. La originalidad de Caballero reside en darle la vuelta a los tópicos y conciliar la sencillez de un argumento, a rasgos generales, muy convencional con la necesidad de expresar otro tipo de temas o ideas más afines a su sensibilidad dramática. Este es el caso de *El amor de Eloy* o *Te quiero, muñeca*, dos obras que, bajo su aparente sencillez, esconden un discurso sólido y muy bien trabado, en el que se abordan temas como la identidad, la comunicación o los roles sexuales en los inicios del siglo XXI.

En ambos casos los referentes metateatrales son esenciales para dotar de profundidad a la anécdota que sostiene la obra: se intelectualiza así lo cotidiano y se favorece, además, la presencia continua de gags que satisfagan al público que espera encontrarse con una comedia más convencional. Así sucede con la división de tres del personaje masculino en *El amor de Eloy*: la metáfora de las múltiples personalidades que todos encerramos resulta sencilla y accesible, pero –a la vez- permite establecer un juego dramático y escénico que, dependiendo de la propuesta del director que aborde el texto, será más o menos compleja. En realidad, su contenido se ajusta a los esquemas más esperables del género romántico e incluso nos recuerda, en su planteamiento de hombre que ha de aprender a convivir con una mujer (y viceversa), clásicos como *La fiera de mi niña* o versiones cinematográficas posteriores como *La costilla de Adán*. En este caso, la presencia de la literatura y la construcción del ritmo verbal en términos poéticos permite a su autor soslayar los tics más prototípicos, de modo que su dibujo de la masculinidad –aunque quizá excesivamente simple- no acabe resultando maniqueo o, cuando menos, plano.

En *Te quiero, muñeca* la literatura juega un papel aún más importante: no solo se constituye en referente de los personajes, sino que inspira el argumento y el desarrollo

de la trama. Su acción nace de un cruce entre tres títulos a los que se alude por parte de los personajes que, una vez más, son conscientes de las raíces literarias de su identidad: *Casa de muñecas*, de Ibsen; *Pigmalión*, de Shaw; *Frankenstein*, de Mary Shelley.

La creación de una mujer perfecta es el origen de este texto, en el que se retoma un recurso ya empleado por Caballero en sus inicios: el experimento (presente también en la trama de *El cuervo graznador grita venganza*). Sin embargo, no es esta una trama que apele a la fantasía, sino que dicho experimento –presentado de modo cómico y, a la vez, científico- recuerda a los artificios de Buero en obras como *El tragaluz*: se trata de un soporte formal para provocar una distancia con respecto a lo narrado, de modo que los diversos niveles de lectura conviertan la trama –en sí misma- en otro experimento en el que el autor parece probar los límites de lo comercial y lo experimental dentro de una misma obra.

Construida, al igual que el monstruo de Frankenstein, como un collage de referencias, *Te quiero, muñeca* no esconde sus fuentes ni en sus diálogos ni en su aparato paratextual (la obra se inicia con una cita de Ibsen que aclara, por si quedara alguna duda, el origen del título). En este caso, la deconstrucción de dichas fuentes se lleva a cabo de modo menos arriesgado, en tanto que la obra presenta más semejanzas que diferencias relevantes con sus antecesoras: Andrés –nombre que revela, desde su etimología, su condición paradigmática de símbolo de lo masculino- aspira a la mujer perfecta, pero Nora –un nuevo guiño a Ibsen a través de la protagonista de *Casa de muñecas*- no parece ajustarse a sus exigencias. Finalmente será Eva –de nuevo, otro nombre cargado de simbolismo, como paradigma, en esta ocasión, de la mujer real- la que satisfaga sus expectativas.

Si bien la obra se inspira en el mito de Pigmalión y en la obra del mismo título de Shaw que, a su vez, nos recuerda al texto ya mencionado de Shakespeare *La fierecilla domada*, en este caso nos encontramos con una inversión de roles: es él quien, finalmente, quiere ser educado por ella. No se trata, sin embargo, de un cambio radical ni especialmente notable, en tanto que en todas las fuentes citadas se observa cómo el escultor acaba quedando tan transformado como la figura que pretende esculpir. En cualquier caso, la reivindicación por parte de Eva de su libertad como mujer sí que sería coherente con el discurso de género que encontramos en otros textos de Caballero, como *Un busto al cuerpo*:

“ANDRÉS. Nora, me gustaría complacer tus deseos. Quisiera convertirme en un Pigmalión modelado por su Galatea.

EVA. Yo no soy ninguna Galatea. Yo no soy tu obra.” (CABALLERO, 2002c: 96)

La inversión de roles no es, por tanto, sorprendente, pero sí resulta mucho más interesante la indagación que hace su autor en el problema de la identidad, uno de los temas más repetidos en lo que él denomina “poética metafísica”. En este caso, se aborda ese problema desde el concepto del aprendizaje: la existencia sería una continua suma de influencias y estímulos que conforman nuestra personalidad, de modo que cualquier forma de estatismo –incluida la perfección de la autómatas que protagoniza la obra- está abocada al fracaso tanto en su dimensión individual como dentro de cualquier forma de relación social. Este aprendizaje, sin embargo, no es uniforme, de modo que los personajes de Caballero se saben vulnerables e incompletos, en un claro reflejo de la fragilidad consicente del espectador que se sienta ante ellos:

“NORA. No lo acepto... Aprender es lo único que me mantiene unida a la vida.” (CABALLERO, 2002c: 76)

Unida al aprendizaje se halla la relación entre el individuo y su propio cuerpo: la aceptación es requisito esencial para la felicidad, como primer paso, y para la relación con los demás, como siguiente estadio esperable (y deseable):

“NORA. Vamos, estás delante de ti misma. Es a ti misma a quien tienes que aceptar y reconocer... Estás frente a un espejo, frente a tu propia imagen...” (CABALLERO, 2002c: 56)

En síntesis, la identidad sería un ejercicio de continua evolución, de ahí que Nora solo se realice cuando adquiriera una personalidad lo suficientemente fuerte como para negarse a ser reprogramada o que Andrés solo pueda hallar el amor ante alguien tan imperfecto y cambiante como él. Dicho concepto de cambio y evolución favorece, además, el juego actoral, en tanto que los personajes han de interpretar diversas facetas y versiones de sí mismos a lo largo de la función: la doctora dirige a Nora – protagonista- para que se comporte frente a Andrés –antagonista- y los vecinos – público-, de modo que la estructura metateatral de otras piezas como *Solo para Paquita*, donde también nos hallamos ante la dualidad de una actriz y su personaje.

En el caso de *El amor de Eloy*, la relación entre hombres y mujeres es la clave de la obra: se parte de estereotipos para, finalmente romperlos: finalmente, tanto hombres como mujeres resultan seres complejos, aunque la balanza se incline hacia ellas: en Eloy solo caben tres modelos diferentes de hombre; en ella, veinte. Pese a la hipérbole numérica –con una clara finalidad cómica-, la obra se aparta de los juicios de valor sexistas y el planteamiento de sus personajes se asemeja más al combate dialéctico de *Pareja abierta*, de Darío Fo, que a la comedia romántica sentimental.

En realidad, a pesar de que pueda quedar en un segundo plano, el amor es un tema que se repite en la obra –no solo comercial- de Caballero. Su peculiaridad reside no solo en su tratamiento intelectual y literaturizado, sino en el enfoque que adopta su autor, que no está interesado en el conflicto sentimental –su análisis de la pareja es siempre circunstancial y, en cierto modo, superficial- sino en las diferencias que impiden que la comunicación sea real dentro de la pareja. Así sucede con la Esposa y el Marido en Auto, donde su dificultad para entablar un verdadero diálogo tiene más de antropológico que de sentimental: su distancia dialéctica es un símbolo de la que nos asola a todos dentro de nuestras propias islas personales. Esa soledad es, precisamente, el motor de los hombres en Eloy: el amor como antídoto contra el individualismo al que nos aboca la sociedad contemporánea y, además, como recurso con el que, aunque no las podamos contestar, sí encontraremos el modo de calmar la ansiedad que nos provocan ciertas preguntas sobre nuestra existencia:

“LOS TRES (*al público*)

Pues sí, la verdad es que fue idea  
de los tres.

Llegamos a la conclusión de que los tres  
estábamos a atravesando una  
crisis afectiva;

que nos habíamos refugiado en el trabajo  
para no aceptar la cruda realidad de que  
a pesar de que seamos

tres,

en el fondo

estábamos.

Estamos.



Estoy...

ELOY R (*con tristeza*)

Solo.

ELOY M (*con tristeza*)

Solo.

ELOY P (*con tristeza*)

Solo.” (CABALLERO, 2003c: 26)

### **7.1.2. La rebelión *pirandelliana* del personaje contra su autor**

Ibsen y Pirandello son dos de los referentes de esa posibilidad intermedia entre el realismo y la vanguardia que caracteriza la posición dramática del teatro de Caballero: sus protagonistas, como los de *Seis personajes en busca de autor*, son conscientes de su entidad dramática, pero el juego de espejos entre realidad y ficción no trae consigo una ruptura total de la ilusión escénica, sino una confrontación de planos distintos que obligan a los personajes a posicionarse con respecto a su destino.

El libre albedrío calderoniano encuentra, pues, en la rebeldía de la Nora de Ibsen o en la actitud contestataria de las criaturas de Pirandello una nueva forma de expresión, tanto en textos más metafísicos –*Maniqués*– como en obras más comerciales –*Te quiero, muñeca*. De este modo, se consigue que propuestas ajenas al concepto estricto del realismo puedan encajar en esa definición, ya se trate de objetos que cobran vida o de autómatas programadas para satisfacer a sus clientes:

“NORA. (...) Pero yo, yo soy como una muñeca bonita siempre metida en la vitrina. Me sacan a pasear de cuatro a seis, y luego, de vuelta a casa...”  
(CABALLERO, 2002c: 53)

El realismo no se halla en el origen del argumento, pero sí en las peripecias que dicho origen provoca y, sobre todo, en los temas que se abordan: la ficción como distopía, en un recurso con el que Caballero se adelanta –tal vez sin darse cuenta– a una de las líneas más cultivadas por el teatro, el cine y la novela de la primera y segunda década del siglo XXI.

Los personajes de Caballero son, esencialmente, rebeldes y, a menudo, el desarrollo de la obra consiste en la evolución que han de experimentar para acometer ese acto de oposición a cuanto se espera de ellos. El proceso de introspección les conduce a tomar decisiones que les permitan reconducir su existencia. Así, encontramos

personajes que dan un portazo, como Nora en *Te quiero, muñeca*; personajes que saltan por una ventana para enfrentarse al mundo, como Ana en *El quinteto de Calcuta*; personajes que disparan contra el espejo desde el que son observados y manipulados, como Eladio, Trini y Piedad en *Squash*; personajes que cruzan el umbral que los encierra y aísla del mundo, como EasyWear en *Maniquís*; personajes que huyen de la garita en una noche de guardia, como Agustín y Jose en *Retén...*

La rebeldía es, por consiguiente, la única respuesta posible en el universo teatral de Caballero: la reacción necesaria ante la alineación que denuncia en sus textos y la oposición consecuente –desde una perspectiva comprometida- al consumismo voraz cuyo efecto deshumanizador se denuncia en piezas como *Auto* o *Maniquís*.

El acto de independencia, por tanto, no sería solo ante el creador –como en Pirandello- ni frente a los límites sociales –como en Ibsen y su *Casa de muñecas*-, sino un proceso de autoafirmación del yo que, además de su valor social, posee un valor claramente introspectivo. De nuevo, el realismo se nos presenta como una estética apropiada para esbozar el tema de la identidad, en tanto que su construcción requiere de la demarcación de cuanto nos rodea para, una vez analizado y asumido, diferenciarnos y asumir el cambio y su dirección.

### **7.1.3. La difícil comunicación entre el héroe y su entorno**

Atormentados y con una psicología compleja, como los personajes de Strindberg, son algunas de las creaciones más logradas de Caballero. Influencia admitida y reconocida por el propio dramaturgo, en las mujeres de su teatro se observan reacciones tan estridentes en sus contrastes y, a la vez, tan comprensibles en su fondo como las de *Hedda Gabler* o *La señorita Julia*.

Este es el caso, por ejemplo, de la protagonista de *Solo para Paquita*, que reacciona con violencia –desmedida y casi ritual: se repite tres veces el mismo mecanismo homicida- ante una sociedad igualmente opresiva y violenta. Su autor no la justifica, pero tampoco la condena: es más, permite a la actriz sumarse al personaje y ejercer con ella su derecho a no abandonar el escenario, la ficción es el espacio donde puede refugiarse y en el que ni siquiera el escritor tiene derecho a intervenir.

Los personajes femeninos de *Nostalgia del agua* o *Auto* también poseen esta personalidad atormentada, si bien en el primer caso se expresa desde el lirismo y en el segundo, desde la deformación e incluso la parodia que acaba desembocando en la

deshumanización de los personajes convertidos en símbolos abstractos de actitudes contemporáneas. Similar proceso experimenta Mencía en *Sentido del deber*, donde el tratamiento realista de la psicología del personaje femenino –atormentado por el mierdo- recuerda a la evolución de Hedda en el texto de Strindberg –también perseguida por su pasado- y dota al referente calderoniano de un mayor verismo psicológico.

En el mundo masculino, la incompreensión del héroe por parte de su entorno, sin embargo, no se ajusta tanto al referente de Strindberg, sino que se aproxima al modelo establecido por Ibsen en *Un enemigo del pueblo*. Así sucede en *Tierra de por medio*, que –a pesar de no contener esa referencia de modo explícito, como sí sucede en otros de sus ejercicios de deconstrucción- se construye de modo muy similar al texto de Ibsen. En este caso es Juan, el policía, quien intentará buscar la verdad de un asesinato a pesar de la oposición de todos cuantos le rodean, pues su búsqueda de la verdad –como sucediera con el doctor – atenta contra el bien común:

“AMPARO. (...) ¿Qué pensarían los propietarios de los terrenos, los trabajadores de las obras, los pequeños comerciantes, sus mujeres, sus hijos, si se les comunica que van a paralizar las obras?” (CABALLERO, 2003b: 54)

El balneario de Ibsen se sustituye por un terreno donde se ha de construir, pero se mantiene el esquema actancial de la obra y, sobre todo, se presentan las mismas interrelaciones entre lo económico y lo moral, donde lo primero acaba aniquilando lo segundo.

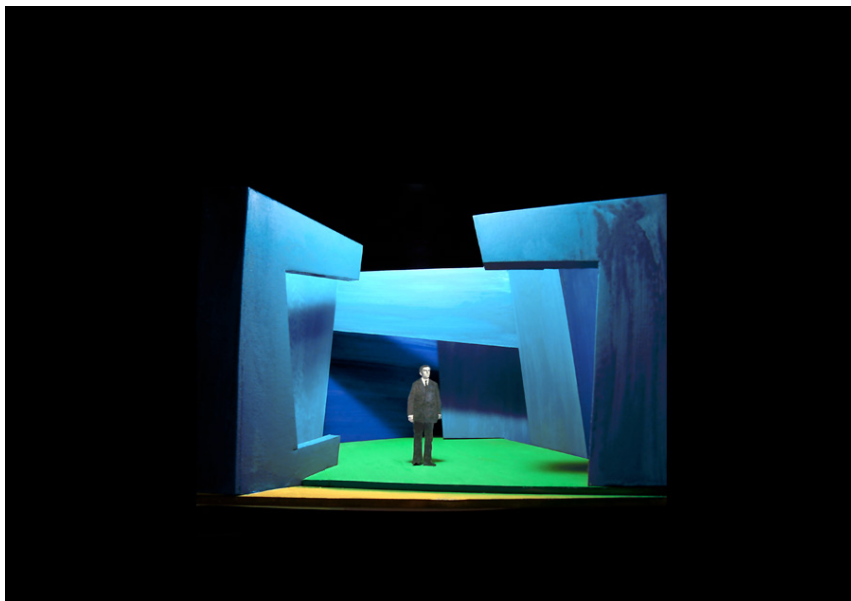


Fig 22

Frente a estas obvias semejanzas, las diferencias que introduce Caballero con respecto al modelo de *Un enemigo del pueblo* son, básicamente, el punto de vista (su obra se construye desde el humor y la parodia, a pesar de que su contenido y su sentido sean dramáticos) y la inclusión de una trama policíaca (todo se basa en resolver un crimen, aunque esa no sea más que la excusa para que sigamos a los personajes en su proceso de continua degradación moral).

Igualmente incomprensidos son Lenin en *El descenso de Lenin* o Amaltea en *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!*, personajes cuyo compromiso con la verdad los vuelve incómodos en la sociedad en que viven. Además del referente cervantino –pues se trata de Quijotes que se empeñan en defender la utopía- encontramos una interesante relación entre sus palabras y el teatro del autor que los crea, tan incómodo en su propuesta para la escena dramática española –por lo corrosivo de sus obras y lo poco comercial de algunas de sus propuestas- como lo son sus personajes en el entorno en que se mueven.

## 7.2. El teatro de Ionesco y Beckett en las obras de espera.

El esquema argumental que más se repite en las obras de Caballero responde al planteamiento de la espera que –de algo o o alguien- ha de sufrir un conjunto de personajes. Presente en su texto más emblemático, *Auto*, se ha repetido –con variaciones formales y estilísticas- a lo largo de su trayectoria, configurando un grupo específico de textos que denominaremos las obras de espera. En esta categoría incluiríamos, por orden cronológico, los siguientes títulos:

- *La autoestopista* (1983).
- *Squash* (1986).
- *Retén* (1991).
- *La última escena* (1993).
- *A Cafarnaúm* (1992).
- *Mientras miren* (1992).
- *Auto* (1992).
- *Rezagados* (1992).
- *La última escena* (1993)
- *Nostalgia del agua* (1996).
- *El quinteto de Calcuta* (1996).
- *Destino desierto* (1996).
- *A bordo.* (1996).
- *Aliento azul.* Pieza corta (2004).
- *En la Roca* (2005).
- *Josu y los tiburones* (2005)
- *Maniquís* (2008).

Se trata de propuestas muy diversas –e incluso heterogéneas- pero todas ellas comparten el hecho de la espera como eje de la acción dramática: los personajes se hallan en un espacio del que, por algún motivo exterior y a menudo no explicado, no pueden salir y donde deben aguardar que aparezca un nuevo elemento que altere su situación inicial. La influencia de *Esperando a Godot* es evidente, aunque en el caso de

Caballero la solución que se ofrece en el desenlace de la obra no es siempre fiel a los presupuestos beckettianos, sino que difiere y se ajusta al tono –más o menos amargo- de la pieza.

Los rasgos compartidos por todas estas obras se pueden resumir en los siguientes puntos:

- Existencia de un espacio único, frecuentemente feísta, indefinido y sobre el que los personajes carecen de información: no saben bien por qué están allí ni tampoco qué han de hacer para abandonarlo.
- Conocimiento progresivo de los personajes sobre sus acompañantes y, sobre todo, sobre sí mismo: la espera posee una función introspectiva, en primer lugar, y filosófica e incluso ontológica, en última instancia. La reflexión sobre el porqué y el para qué de su espera se convierte en trasunto del interrogante sobre el sentido de nuestra propia existencia.
- Desenlace abierto en el que se resuelve la incertidumbre del porqué pero no la del para qué: la obra se cierra desde el punto de vista de su construcción como pieza casi policíaca, pero queda abierta en su naturaleza filosófica. La espera provoca, por tanto, la interpelación del público y el debate posterior de los espectadores sobre el sentido de cuanto han visto.
- Debilitamiento entre las fronteras de lo real y lo ficticio: la vida y la muerte se presentan en un espacio difuso y ambiguo que da lugar a situaciones donde los personajes no saben en qué punto se hallan. El desenlace puede aclarar su condición, como sucede en *Auto*, o mantener esa misma ambigüedad y dejar la respuesta en manos del espectador, como en *Rezagados*.
- Tratamiento subjetivo y cíclico del tiempo: el ritmo de la obra responde a dos influencias esenciales. Por un lado, se nos expresa una visión nitscheana en la que todo responde al eterno retorno: el mito de Sísifo se encarna en la anécdota que los personajes se ven condenados a repetir, tal y como les ocurre –también- a Vladimir y Estragón en el texto de Beckett. Por otro, se juega con las pausas, las elipsis y las amplificaciones en un desarrollo temporal que recuerda al dominio del ritmo de autores como Priestly, cuya influencia ha sido admitida por el propio Caballero.
- Inmovilismo escénico: los personajes apenas se mueven del lugar que ocupan en el escenario. Las fronteras que los separan de la realidad son infranqueables o, al

menos, lo parecen. En algunos casos, como *Squash*, *Retén* o *Maniquís*, conseguirán romperlas; en otros, como *Auto*, la ruptura es imposible.

- Lenguaje poético: la comunicación –tema obsesivo en la obra de Caballero- se erige como uno de los motivos esenciales en la trama y el lenguaje se construye y deconstruye a medida que los personajes dibujan su propia identidad. La desautomatización del lenguaje cotidiano –mediante referencias publicitarias, frases hechas, citas culturales...- da lugar a una expresión deformada y humorística que recuerda a los diálogos de Ionesco. La imposibilidad de encontrar un lenguaje universal aísla a los personajes y refuerza esa reflexión existencialista –y pesimista- sobre la soledad a la que está condenado el ser humano. En textos como *Auto* o *Rezagados*, entre otros, el lirismo y la función poética se refuerzan a través del uso del verso libre, que contribuye al trabajo de ese ritmo interno tan característico de estas obras de Caballero.
- Sentido polisémico: a pesar de que en todas ellas parece que predomina una tesis central, como la responsabilidad individual en el devenir histórico (en *En la Roca*) o la deshumanización provocada por el consumismo (en *Auto*), cada texto permanece abierto a diversas interpretaciones que se ven potenciadas –y multiplicadas- por las referencias intertextuales que se incluyen en él. Así sucede en piezas breves como *Mientras miren*, *La autoestopista* o *A Cafarnaúm*, donde la mínima extensión del texto no es óbice para su proyección polisémica.

En cuanto a los elementos beckettianos que Caballero deconstruye en sus obras de espera cabría analizar los siguientes, determinantes –todos ellos- en el objetivo e interpretación de la pieza:

- El lugar de la espera, entre la indefinición y elfeísmo
- El tiempo de la espera: estatismo vs. movimiento
- La finalidad de la espera: el *porqué* vs. el *para qué*.
- El lenguaje de la espera: la palabra y la identidad

A continuación nos centraremos en el estudio de todos y cada uno de ellos.

### 7.2.1. El lugar de la espera

Fermín Cabal lleva a cabo un acertado análisis del marco espacial de las obras de espera de Caballero en su prólogo a la edición de *Auto*:

«Suceden en lugares atípicos, que suelen ser reveladores de la condición oprimida de los protagonistas o sea, de usted y yo sin ir más lejos. Pueden aparecer en una cancha de squash, al conjuro de un anuncio en un periódico, o en un hotel de Calcuta, expedidos por una despiadada agencia de viajes, o han sucumbido a la inercia dominguera con su utilitario convertido en atáud metálico, o se presentan recortados por luces difusas de quince watos en una garita llena de semen y escupitajos sirviendo a la patria» (CABAL, 1994: 75)

En efecto, los espacios de la espera siempre tienen en común ese feísmo que no solo posee un claro simbolismo desde el punto de vista existencial, sino que también contribuye a favorecer su puesta en escena: nacidos por y para espacios alternativos, la alusión a su estrechez o incomodidad parece, en ocasiones, una justificación del director más que del dramaturgo. Asimismo, en lo que atañe al sentido de la obra, la indefinición provoca la pregunta y, por tanto, el diálogo: el espacio no es solo el marco de la acción, sino –más aún- su primer desencadenante.



Fig. 23



Así sucede en estos fragmentos con los que se abren *Auto*, *Squash* y *A bordo*, donde es fácil encontrar las semejanzas en lo que al planteamiento espacial se refiere:

<i>A bordo</i>	<i>Auto</i>
<p>“SUR. Oye, mira que es feo este sitio... NORTE. Sirve para lo que sirve. SUR: Todo tan triste. Y esta espantosa pared que tenemos delante. Podían haberle puesto algo que lo alegrara un poco, un almanaque, algo.” (CABALLERO, 1996b: 38)</p>	<p>“AUTOESTOPISTA. Qué sitio más raro. CUÑADA. Parece que están de mudanzas. MARIDO. O que lo acaban de pintar. AUTOESTOPISTA. No huele a pintura. MARIDO. No, no huele a nada. ESPOSA. Todo está cubierto así porque van a limpiar a fondo.” (CABALLERO, 1994: 7)</p>
<i>Squash</i>	
<p>“Piedad. ¿Te dijeron para qué era? Trini. No. Me lo había figurado al entrar aquí, porque como esto parece un gimnasio... Piedad. Debe ser para limpiarlo. Trini. ¡Y una leche para limpiarlo!” (CABALLERO, 1989: 20)</p>	

El feísmo del espacio favorece, además, la claustrofobia de los personajes que, al sentirse encerrados dan rienda suelta a sus fantasmas y pesadillas: el marco se torna, por tanto, un lienzo en blanco –de ahí su indefinición- donde los protagonistas plasmarán su propio subconsciente. Esta concepción freudiana del espacio vuelve a ser coherente – una vez más- con la simbiosis calderoniana entre ficción y realidad –desde el punto de vista literario- y resuelve –desde el punto de vista de la puesta en escena- las limitaciones de presupuesto con las que cuenta Caballero en sus primeros montajes.

Además, no se trata solo de una solución técnica, sino que desde el punto de vista del significado del texto, la indefinición espacial dota a la obra de una polisemia que exige una participación mucho más activa por parte del público y que, en ocasiones,

permite fundir el espacio exterior con el interior, de modo que la escena se convierta en aquello que ve y experimenta el personaje, como si fuese una proyección de sus emociones y miedos más íntimos. Así sucede en la acotación inicial de *Aliento azul*, donde el autor presenta un escenario conscientemente ambiguo en el que suma los elementos esenciales para entender a su personaje. Dichos ingredientes son la cubierta de un barco (lugar que remite al tema bélico de la pieza y a la anécdota histórica que se halla en su origen), un hospital psiquiátrico (espacio donde acabó confinado el antagonista ausente, Georg Trakl) y un pensamiento (marco abstracto y simbólico que resume, en realidad, el verdadero lugar en el que transcurre esta función carente de cualquier acción):

*“La acción tiene lugar en la cubierta de un barco, o sobre un escenario, o en un hospital psiquiátrico, o en un pensamiento... o en todos esos lugares a la vez... o en ninguno...”* (CABALLERO, 2004c: 40)

La relación de los personajes con el espacio en el que se hallan encerrado es, sin embargo, diferente según los casos, aunque en todos se tiende a la degradación progresiva e inexorable del lugar donde se hallan. Este hecho resulta especialmente evidente en *El quinteto de Calcuta*, donde la suciedad –e incluso la escatología– desempeña un doble papel simbólico: representa el paso del tiempo –que sería inapreciable de otro modo, en tanto que los acontecimientos e incluso los diálogos se repiten cíclicamente a lo largo del texto, y manifiesta también la visualización de la decadencia moral de los personajes:

*“En el mismo lugar al día siguiente a la misma hora que la escena primera. Hay restos de alimentos, envases de bebida, colillas y demás desperdicios diseminados por la estancia. La televisión está encendida, aunque nadie parece prestarle atención. Emite una película india de similares características que la anterior.”* (CABALLERO, 1996a: 69)

En otras ocasiones, a pesar de la fealdad que trae consigo lo cotidiano –y, en particular, la vida contemporánea–, el espacio encierra una posibilidad de belleza que solo podrá hacerse visible cuando los personajes encuentren el lenguaje necesario para adentrarse en ella. Así sucede en *Nostalgia del agua*, donde el merendero –entorno que guarda una conexión directa con los *flash-backs* de *Auto-* se convierte progresivamente en un espacio natural simbólico *que guarda relación con las referencias bíblicas del árbol que preside Esperando a Godot* y que, en este caso, acaba convirtiéndose en un

marco próximo al *locus amoenus* a pesar de la dura caracterización inicial que de él hace el personaje femenino:

“MUJER. Esto me pasa por generosa. Nunca debí permitir la entrada de excursionistas. Torturan a los animales, degradan el paisaje. Este merendero, qué gran error.” (CABALLERO, 1996a: 10)

El feísmo del marco no es casual, sino resultado de la actividad humana –en especial, de la actividad económica– sobre el mismo, de modo que el encierro no solo provoca claustrofobia, sino que conlleva –además– la pérdida de la identidad. Tal y como se plantean los soldados de *Retén*, ¿cómo mantener nuestra dignidad e identidad en un sistema que no las niega a través de jerarquías, órdenes, miedos y dogmas? Es más, ¿cómo no convertirnos en un objeto de consumo más? Así lo expresa el veterano:

“AGUSTÍN. Tranquilo. Somos carne de garita y a estas horas la carne de garita no existe para nadie. Solo para los desgraciados que dentro de un rato nos tienen que relevar. Carne fresca triturada a base de no hacer nada. Tiene gracia, somos como las hamburguesas.” (CABALLERO, 1994: 47)

En *A bordo* el feísmo desaparece en el mismo instante en que los dos muertos toman conciencia de su realidad y deciden sumarlas en vez de seguir restándose el uno al otro. La conexión emocional rompe los límites y muros que los separan, de modo que el encierro espacial al que se hallan sometidos es símbolo del aislamiento en el que vivieron hasta entonces: la irrupción del mar (elemento natural y dinámico) en el tanatorio (espacio artificial y estático) pone fin a la obra.

*“Últimos golpes. La pared se desploma por completo. Gran luminosidad. Se deja escuchar el sonido del mar cuyas olas ahora golpean por detrás de las vidrieras que daban a los féretros. Allí percibimos igualmente un celaje despejado.*

SUR. Y nos descubre...

NORTE. Por fin a bordo.” (CABALLERO, 1996b: 54)

### 7.2.2. El tiempo de la espera: estatismo vs. movimiento

La vida, en estas obras, es en sí misma una continua espera. La desazón que provoca a los personajes el desconocimiento de su verdadero antagonista -¿a quién han de conocer o enfrentarse finalmente?- es el reflejo perverso de la angustia satriana que nos suscita la falta de propósito concreto en nuestros actos. Tal y como afirman los personajes de nombre alegórico Norte y Sur -cuya abstracta designación constituye toda una declaración de intenciones por parte de su autor-, no hacemos otra cosa más que esperar a lo largo de nuestra existencia:

“SUR. Muy bien, ¿y qué?

NORTE. ¿Y que qué?

SUR. Que qué quieres decir con eso.

NORTE. Que seguramente haya que esperar.

SUR. Pues esperemos. No he hecho otra cosa en toda mi vida. (*Silencio*).”

(CABALLERO, 1996b: 49)

La espera desencadena una doble consecuencia, desde el punto de vista de su vivencia del tiempo, en los personajes. Su realidad exterior se vuelve estática, sin posibilidad de cambio salvo que sean capaces de exceder -en caso de que osen hacerlo- los límites en que se hallan, como les sucede a los soldados de *Retén*:

“AGUSTÍN. Mejor. De día no dejas de echarle el ojo y parece que el tiempo no pasa. Ese campanario está maldito, como toda esa iglesia.” (CABALLERO, 1994: 61)

Su realidad individual, sin embargo, es profundamente dinámica: ansiosos y frustrados por su encierro, se desplazan física y psicológicamente, de modo que la obra es un viaje interior y circular. Interior en tanto que los personajes se desplazan desde el presente hacia su pasado a través de anécdotas que, descontextualizadas y relatadas en el nuevo marco adquieren un significado totalmente distinto, como ocurre con las vivencias familiares que narran los personajes de *Auto*. Circular porque su movimiento no conduce a ningún lugar, salvo a la reiteración de acciones inútiles, tal y como ocurre en *Esperando a Godot* o *Fin de partida*: en Caballero, el influjo beckettiano se traduce en cómo conoce el personaje más sobre sí mismo cuanto más ignora sobre la verdadera esencia de cuanto lo rodea.

Ejemplo paradigmático de esta dilogía entre movimiento y estatismo es *Rezagados*, donde tres ciclistas de un pelotón pedalean continuamente sin jamás variar un solo centímetro su posición. Esta imposibilidad del avance –idéntica a la que encontramos en las demás obras de espera- conduce al planteamiento de un problema ético: la inutilidad de nuestros esfuerzos por progresar tanto a nivel individual como social. Sin embargo, lejos del escepticismo, Caballero parece posicionarse –una vez más- junto a su admirado Calderón y plantearnos una solución que, aunque no puede ser concluyente en lo cognitivo sí pretende serlo en lo conductual: aunque desconozcamos el porqué –e incluso el para qué-, es esencial cuidar siempre el cómo. El compromiso y la coherencia son, en última instancia, la respuesta que hallan los personajes en un viaje donde, como los ciclistas de *Rezagados*, la duda entre la acción y la contemplación se plantea una y otra vez:

“2. ¿Te parece bien que paremos?

1. Sí, ¿por qué no? Me parece bien.

2. Entonces, ¿paramos?

1. Sí, lo mejor es que paréis.

2. ¿Qué quiere decir eso?... ¿Cómo que paréis y no que paremos?

1. Quiere decir que si queréis bajaros

de la bici estáis en vuestro derecho

de hacerlo, es lo más sensato, yo, en cambio

pienso seguir.

3. ¿Seguir?

1. Seguir.

2. Por qué.

1. Por nada, por puro idealismo (...)” (CABALLERO, 1993a: 51)

Seguir, esa es la respuesta de los tres ciclistas. O de los espías de *En la Roca*. Incluso cuando los personajes son conscientes de su escasa –o nula- posibilidad de éxito, se niegan a abandonar la espera. En su caso no se trata tanto del sinsentido beckettiano o de la fe en la llegada de un posible Godot, sino de un acto de autoafirmación que impone el sentido colectivo y social del yo sobre la tentativa del nihilismo. La sombra de Brecht se superpone, pues, a los planteamientos existencialistas y del teatro del absurdo dando lugar a una visión muy personal que define una parte esencial de la dramaturgia de Caballero.

Igualmente contradictorio es el movimiento del barco – el Goplana- y el estatismo del personaje en *Aliento azul*: ha zarpado rumbo a la contienda, pero no se observa cambio espacial alguno en la obra. Lejos de provocar dinamismo, el espacio propuesto –la cubierta de un barco- intensifica el sentimiento de claustrofobia y soledad del personaje protagonista, enfrentándolo a una soledad radical e impidiéndole solución alguna –salvo la muerte- frente a su conflicto trágico. No hay acción alguna en esta obra y, peor aún, la espera ni siquiera tiene un referente obvio: ¿a qué o a quién aguarda el protagonista? Su proceso se vuelve progresivamente filosófico y sus preguntas se hacen cada vez más oscuras y complejas, al mismo tiempo que avanza el barco y se detiene – por el contrario- su tiempo (y el de la función):

“hablo o pienso o siento  
qué me ocurre  
¿a mí?  
¿qué está ocurriendo dentro de mí?  
¿pero es que hay un dentro de mí?  
¿realmente existe un dentro de mí?  
¿y dónde está?  
¿en mi cerebro?  
¿en mi cuerpo?  
¿hay algo ahí adentro?  
¿y cómo puedo conocerlo?” (CABALLERO, 2004c: 44)

En otros casos, la decisión del personaje de permanecer inmóvil en el espacio no parece consciente, sino resultado de un automatismo que tiene más de absurdo e inmotivado que de voluntario. Este es el caso de *Auto*, donde los personajes niegan continuamente la acción de su abandono: el espacio los domina sin que, hasta el final de la obra, entendamos por qué.

“CUÑADA. En ese caso, sería conveniente abandonar el lugar, caso de que no tengamos nada más que decir.

MARIDO. Tienes toda la razón.

*Silencio.*

AUTOST. Si no tuviéramos más cosas que decir... Qué horror.” (CABALLERO, 1994: 31)

En *Destino desierto* la imposibilidad de salir del lugar en el que se hallan, igualmente inmotivada, se ve agravada por la repetición –literal- de las mismas intervenciones de los personajes. La circularidad intensifica la claustrofobia y empequeñece la voluntad de los protagonistas, quienes no solo no toman una determinación contundente, sino que emiten –obsesivamente- las mismas razones y excusas:

“MARTA. ¿Entonces?

ELOY. Nos vamos, ¿no?

MARTA. Sí, es lo suyo. Solo nos faltaba perder toda la tarde por esta tontería del premio.” (CABALLERO, 2002a: 5)

El encierro también puede estar limitado en el tiempo por agentes ajenos a los protagonistas, de modo que no se pueda plantear el abandono salvo como un acto de rebelión. Así sucede en *Squash* o *Retén*, donde –además- dicho encierro se ve agravado por otro factor que refuerza la idea de soledad y aislamiento: la distancia. Así sucede en la garita de *Retén*, donde se insiste en numerosas ocasiones en la lejanía que existe entre el puesto y el cuartel, lo que intensifica la ansiedad y el miedo en el recluta más joven:

“AGUSTÍN. ¿Es que no te has fijado en lo lejos que estamos del cuartel? Aquí no hay bicho viviente en más de un kilómetro a la redonda.” (CABALLERO, 1994: 47)

En síntesis, el marco espacio-temporal en las obras de espera es eminentemente simbólico –tanto en el texto como en la puesta en escena- y en él se suelen sumar cuatro rasgos principales: la indefinición, el feísmo, la existencia de límites que encierran a los personajes y la distancia o el aislamiento frente a otros marcos espaciales posibles o afines.

### 7.2.3. La finalidad de la espera: por qué vs. para qué.

Una de las aportaciones de las obras de Caballero al modelo de Beckett en que se inspiran es la desmaterialización del personaje de Godot. Aunque desconozcamos su verdadero significado –negado una y otra vez por su propio autor- el nombre de Godot y su supuesta llegada da respuesta al por qué de Vladimir y Estragon. No sabemos cuál es su finalidad –es decir, ignoramos el para qué-, pero el conflicto sí responde a un hecho concreto y, más aún, a un personaje al que ambos son conscientes de que deben aguardar hasta que se produzca su incierta llegada.

Sin embargo, en Caballero no hay un Godot que responda al porqué de los protagonistas: su encierro responde a una circunstancia previa pero todo cuanto puedan proyectar sobre su desenlace está siempre sometido al campo de la imaginación y la conjetura. Así sucede con el antagonista de *Auto*, que los personajes confunden con el conductor del camión, con la guía de *El quinteto de Calcuta*, o con el empleo de sus sueños en *Squash*. Sea lo que sea –sea quien sea- el destinado a llegar, los personajes nunca están seguros de su nombre y, aún menos, de su esencia: la obra, por tanto, no solo es una espera hacia su llegada sino, más aún, una reconstrucción del pasado para entender el presente.

La ausencia del contexto previo en *Esperando a Godot* se sustituye en Caballero por el esquema heredado del género negro o policíaco: los personajes indagan sobre su realidad y es dicha investigación la que les proporciona dos tipos de respuesta. Por un lado, podrán contestar así a los hechos que les han llevado a su actual encierro –función, en definitiva, argumental- y, por otro, serán los interrogantes que desencadenen las cuestiones que, en realidad, desea proponernos el autor: universales y metafísicas. Para ello, realizamos un viaje lleno de misterio y suspense en el que hasta desde el punto de vista del lenguaje se imita el modelo del subgénero detectivesco:

“ESPOSA. Lo que nos ha contado esta señoita autostopistas sucedió aproximadamente hacia el mediodía aproximadamente y nosotros la recogimos a media tarde, aproximadamente a media tarde... Entonces yo me pregunto: ¿qué pudo estar haciendo hasta entonces, desde el mediodía hasta la mediat arde, aproximadamente, qué pasó, yo me pregunto qué pudo pasar...?”  
(CABALLERO, 1994: 23)

La incertidumbre de la llegada de alguien o algo que pueda sacarles de su encierro se cierne sobre ellos como una duda shakespeariana que les aboca a posiciones



enfrentadas. El conflicto de la obra en espera es, en este sentido, un conflicto intelectual: se trata de tomar una decisión y, más aún, de justificarla de modo que dicha acción posea un sentido a pesar del absurdo en el que se halla inserta:

- “1. ¿Por qué estás tan seguro?
2. ¿De qué?
1. ¿De que va a llegar la moto?
2. Para eso está la moto, ¿no?” (CABALLERO, 1993a: 41)

La moto en *Rezagados*, el trabajo perfecto en *Squash* e incluso el seguro que permita comprar un coche nuevo en *Auto: Godot* se convierte, en estas obras fuertemente ancladas en la realidad contemporánea, en un elemento físico o material, ya sea una persona –como Esteban en *Destino desierto* y el guía en *El quinteto de Calcuta*– o incluso un hecho –como el asesinato de En la Roca. No hay, pues, una lectura teológica –a pesar de la influencia del modelo del auto sacramental en las obras de espera– sino, al contrario, una negación de la trascendencia:

“ESPOSA. Aquí no viene ni Dios.” (CABALLERO, 1994: 34)

Encerrados en su particular versión –construida a partir de referencias sainetescas– del infierno sartriano, su *Godot* ha de construirse desde su propia voluntad, tal y como les hace saber Esteban en el monólogo final de *Destino desierto*, obra peculiar en tanto que sí aparece –en forma de profeta– ese *Godot* al que esperan, con la particularidad de que su función no es conducirles al lugar (real) que desean sino al lugar (simbólico) que necesitan:

“ESTEBAN.- Sí, el desierto. La Tierra Prometida a su alcance. Señoras, señores, ante ustedes el desierto, el inmenso, el poderoso desierto con el que han sido obsequiados. Adelante, sólo se requiere un poco de arrojo para adentrarse en él. La aventura está garantizada. Sorpréndanse. Déjense sorprender. Les aseguro que no serán los mismos cuando regresen. ¿No quieren intentarlo? Vamos, señoras, señores, a qué esperan. ¿Temen no ser los mismos? ¿Los mismos? ¿Quiénes? Adelante, les aseguro que es posible, absolutamente posible cambiar de papel. Siempre es posible. Sólo es necesario emprender la expedición con pasos certeros. Pequeños pasos de alegría. Ahora un paso pequeño de valor, ahora de sinceridad, ahora un paso de humildad, otro de confianza...y sobre todo una fe inquebrantable en la libertad. Sorpréndase. Déjense sorprender. La

sorpreza siempre nada contracorriente, pero termina imponiendo su fuerza, su razón. Vamos, atrevanse a conocer las fulgurantes grutas de lo inesperado, habiten lo imprevisible, adelante, sin pensarlo más. Vamos, decídanse, aprovechen esta oportunidad. No todo el mundo ha tenido la suerte de llegar hasta aquí, y son ustedes, no olviden los que han decidido hacerlo.” (CABALLERO, 2002a: 22)

Tal y como les propone Estaban a sus compañeros de encierro, ese espacio puede dejar de ser cárcel y convertirse en principio de libertad individual si asumen su independencia y autonomía. La emancipación del personaje con respecto a los límites del entorno son el primer paso para su construcción y, por consiguiente, para la búsqueda de ese para qué –ese Godot- que dé sentido a su existencia. En esta línea evolucionan tanto los antihéroes de Squash, que alcanzarán la libertad cuando decidan rebelarse contra el mismísimo Godot y disparar –simbólicamente- contra él o los protagonistas de *Retén*, que transitarán durante la noche de guardia por extremos como la locura o la rebeldía: el triunfo de esta última también supone la negación de ese Godot que, en este caso, es sinónimo de autoritarismo y represión:

“AGUSTÍN. Aquí nadie puede prohibirnos nada.” (CABALLERO, 1994: 41)

El problema es que la rebelión no es posible sin una previa toma de conciencia: hasta que los personajes no caen en la cuenta de su situación presente no pueden tomar decisiones que afecten a su futuro. De ahí que las obras de espera se construyan, en su mayoría, sobre un esquema falsamente policíaco: el macguffin de qué pasó o quién lo hizo sirve de excusa narrativa para trazar el contexto vital –existencial- de cada personaje y hacerle cobrar vida más allá de su carácter ficcional. En este sentido, el camino beckettiano sería previo al pirandelliano: solo cuando saben que están abocados a esperar a un Godot que, seguramente, jamás llegue podrán rebelarse contra el autor que los condena a dicha acción. La duda, sin embargo, predomina en su ánimo mientras que no poseen la certeza de cuál es su auténtico presente:

“NORTE. Yo, no sé, habrá que esperar  
que alguien, algo, alguna  
señal... calma... calma...” (CABALLERO, 1996b: 36)

La ausencia del objeto o la persona que esperan –es decir, el vacío de su particular Godot- acrecienta su sensación de pérdida y desorientación, idea que en el

caso de *El Quinteto de Calcuta* se refuerza desde la profesión atribuida al personaje ausente, que es el guía encargado de la expedición. El vacío en su función es una metáfora evidente y sencilla del vacío de la brújula personal de todos y cada uno de los personajes que, con motivaciones distintas en lo anecdótico pero idénticas en lo emocional, se dan cita en ese hotel:

“ANA. El guía debe saberlo...

MARIO. ¿Dónde se ha metido el guía?” (CABALLERO, 1996a: 44)

La negación de ese guía exige el crecimiento del personaje: solo si afronta su realidad sin el paternalismo de quien lo proteja podrá alcanzar la vida real y escapar de la ficción (el escenario). Ejemplo claro de este proceso es el de EasyWear en *Maniquís*: solo ella se atreverá a abandonar el centro comercial en un acto de osadía que supone riesgo pero también una nueva existencia. En definitiva, la alienación –el encierro y la espera de un Godot profético- se oponen a la libertad y la búsqueda de un camino personal e individual:

“EASY WEAR. No sé, un impulso de...

CAROLINA HERRERA. ¿De?

EASEY WEAR. No sé, de salir de aquí.

MARIE CLAIRE. ¿Salir de nuestra planta?” (CABALLERO, 2008: 11)

En otras ocasiones, el elemento que desempeña el rol de Godot no aporta una solución definitiva y, ni tan siquiera, una respuesta contundente, sino que tan solo es un consuelo efímero que permita a los personajes avanzar en su cotidiana agonía. Así sucede con la percha o el cigarrillo en *A Cafarnaúm*, donde la presencia de los objetos recuerda al uso simbólico de los sombreros y las botas en la obra de Beckett: el aburrimiento y la falta de expectativas de los personajes de Caballero –desahuciados en la sociedad a la que habrían de pertenecer- les lleva a una forzada comunicación donde el intercambio no persigue tanto el trueque como el paso de un tiempo que se pliega, detenido e inmóvil, sobre sí mismo.

Esta repetición cíclica que recrea el mito de Sísifo desde los planteamientos beckettianos se encuentra también en algunos de sus ejercicios de deconstrucción de nuestro teatro clásico. Así, por ejemplo, resulta muy llamativa la alusión explícita a Godot en su obra *En una encantada torre*, donde los personajes –conforme avanza la

previsible tragedia: reiteración de los hechos con que se abre la obra- esperan una solución que, por supuesto, jamás llegará:

“CAPITÁN. Ella tiene que venir.

CLARÍN. También Godot.” (CABALLERO, 200: 144)

En este caso, la ausencia no solo da lugar a un final abierto –como el de la obra de Beckett: donde imaginamos la repetición pero no asistimos a ella-, sino a una reiteración que cierra el círculo temporal del texto al igual que lo hiciera Ionesco en *La cantante calva*. Una vez más, Caballero deconstruye la tradición literaria y crea, a través de la fórmula del collage, un texto propio –escrito, en este caso, junto con Asun Bernárdez- donde se reflexiona sobre cuestiones políticas y filosóficas a partir de los personajes de *La vida es sueño*. En este sentido, resulta llamativa la capacidad de Caballero para hallar semejanzas y puntos de conexión entre las distintas tradiciones teatrales que son objeto de su interés, de modo que su obra dramática se construye como un punto de contacto entre todas ellas, en un ejercicio híbrido y posmoderno donde la suma no supone la negación de ninguna de ellas, sino su ampliación o matización a partir de otras referencias.

#### **7.2.4. El lenguaje de la espera: la palabra y la identidad**

En las obras de espera el lenguaje ocupa un lugar esencial. Si el de Caballero es, en términos generales, un teatro de la palabra, en el caso de lo que podemos calificar como su *producción postbeckettiana*, el verbo se convierte en el auténtico elemento creador de la identidad del personaje. De este modo, si el espacio es la causa de la acción y, por ende, del argumento, la palabra es el núcleo de la personalidad de los caracteres: todo se construye y, por supuesto, se deconstruye desde ella. En cuanto a la relación que se establece entre el lenguaje y la identidad podemos hacer la siguiente clasificación:

##### **7.2.4.A. El lenguaje devora al personaje**

Sería el caso de *Solo para Paquita* o *En una encantada torre*, en las que el discurso de ficción que heredan los protagonistas –la actriz en el caso de Paquita y el Capitán y, finalmente, General en el segundo texto- acaba absorbiendo su personalidad, de modo que realidad y ficción experimentan una indisoluble simbiosis a partir del lenguaje. En ambos casos dicha relación nace de la necesidad que los personajes manifiestan: su dependencia del mundo de la ficción les hace exigir el lenguaje que no les pertenece.

Así, en *Solo para Paquita* la actriz desea fundirse con su personaje para evitar de este modo asumir sus actos fuera del escenario, mientras que en *En una encantada torre* el protagonista expresa su necesidad de asumir las palabras del modelo que lo precede, consciente de que identidad es repetición –y deconstrucción- de Segismundo:

“CAPITÁN. Necesito sus palabras.

CLARÍN. ¿Para qué?

CAPITÁN. Para devolverle a esta torre.

Quiero ser él: Segismundo.

Necesito sus palabras.” (CABALLERO, 2000: 131)

##### **7.2.4.B. El lenguaje desnuda al personaje**

Este es, sin duda, el caso de *Auto*, en el que el discurso de cada uno de los cuatro protagonistas nos permite conocer su identidad. En este sentido, Caballero consigue un perfecto equilibrio entre la abstracción de la obra –e incluso de sus personajes: símbolos de realidades universales- y la concreción con que se expresa ese tema. Para ello nos plantea un haz de relaciones en la que a cada personaje le corresponde un objeto y un tipo de lenguaje:

Personaje	Objeto	Registro predominante
Marido	Coche	Lenguaje matemático
Esposa	Vajilla	Lenguaje cotidiano
Cuñada	Productos estéticos	Lenguaje publicitario
Autoestopista	Fármacos y drogas	Lenguaje científico

A lo largo de la obra se plantea, de modo poético, una interesante reflexión sobre los actos de habla. Los personajes intuyen -sin saber bien por qué- la trascendencia de cuanto han de decir, de modo que matizan el propósito de sus intervenciones: “decir, demostraros” (Cuñada), “decir, declarar” (Autostopista), “decir, proclamar” (Esposa)... Todos son conscientes de que cada uno de estos actos persigue un objetivo diferente, así que –de modo muy sutil- Caballero nos invita a reflexionar sobre la motivación de nuestras palabras a través de las que emiten los personajes.

Sin embargo, como sucede en Beckett, el lenguaje no permite una auténtica comunicación, si bien en este caso es necesario que ocurra el accidente para que los personajes tomen conciencia de ese aislamiento: el diálogo no equivale a intercambio, sino a superposición de monólogos, hecho que se aprecia en el predominio de largos parlamentos donde los personajes intentan explicarse a sí mismos:

“ESPOSA. (...) Me pregunto qué hubieses sucedido si llego a ser yo quien grita AQUÍ, AQUÍ ME BAJO... Ni caso; no me hubieras hecho ni caso, como siempre.” (CABALLERO, 1994: 15)

La lógica que intenta aplicar el Marido en su vida cotidiana responde a los resortes propios del humor del absurdo: su intento de planificar la convivencia, que recuerda los esfuerzos de Andrés por hallar la mujer ideal en *Te quiero, muñeca*, acaban resultando un previsible fracaso:

“ESPOSA. (...) Supuse que se trataba de la típica riña familiar..., nosotros a veces tenemos alguna que otra, mi marido las tiene programadas, dice que así, dosificando los roces domésticos la vida conyugal se lleva mejor, no sé...” (CABALLERO, 1994: 16)

Sin embargo, conforme avanza la obra su comunicación se hace cada vez más real: el lenguaje se desnuda a la vez que se vacían de los objetos que antes les impedían verse a sí mismos. La destrucción progresiva del lenguaje, que acaba convertido en

monosílabos desembocantes en un último grito mudo, se corresponde con esa negación de las máscaras que hasta entonces habían disimulado su verdadera identidad:

“CUÑADA. Ya no tiene sentido ocultar nada. (...) Tanto maquillaja empieza a resultar un estorbo. Hermana, por una vez quiero serte sincera.” (CABALLERO, 1994: 25)

Precisamente debido a la dificultad que entraña esa acción de desnudez los personajes valoran positivamente su cambio y aluden al tema de la comunicación de forma explícita:

“AUTOST. Sí, no es muy corriente que las peronas se comuniquen como nosotros.” (CABALLERO, 1994: 31)

La desautomatización de frases hechas, con las que se parodia el vacío de nuestras conversaciones cotidianas, o la yuxtaposición de monólogos en los que los personajes se expresan a través del lenguaje publicitario y comercial son procedimientos heredados del teatro del absurdo de Ionesco y Beckett en los que encontramos, además, una interesante aportación de Caballero: la máxima abstracción en Auto –el momento en que sus personajes renuncian a su identidad y, en su ejercicio de desnudez quedan resumidos en su última esencia- es, a la vez, el instante de máxima concreción, en tanto que son los objetos que el autor ha relacionado con ellos a lo largo de la función los que, junto con el lenguaje con que se expresan, los acaban definiendo.

#### **7.2.4.C. El lenguaje designa y delimita al personaje**

El nombre es el primer elemento verbal que delimita al personaje y en el teatro de Caballero su elección nunca suele ser casual. Junto con la información paratextual – como las dedicatorias y las citas que abren sus obras, que ya hemos visto que suelen aludir a sus referentes más directos-, el nombre de los personajes es una de las fuentes que nos ofrece el autor para entender y conocer mejor a sus criaturas.

Dentro de los nombres que encontramos en el teatro de Caballero podemos establecer tres grandes grupos:

- personajes anónimos: nombres comunes que se aplican con valor paradigmático, tales como Hombre, Esposa, Autoestopista...;
- personajes con nombre simbólico: en este caso se puede tratar de nombres que designan una cualidad (como su oficio: Portero, Cerillera...), nombres que hacen alusión a un personaje de ficción o histórico conocido por el lector (Nora,

Lenin...), nombres que se enraízan en la tradición bíblica o que poseen algún tipo de significado etimológicamente relevante (Eva, Andrés, Esteban...) y nombres alegóricos otorgados a sus personajes abstractos (Alma...);

- personajes con nombre propios que, a priori, no permite una lectura simbólica (Cristina, Eloy...)

La condición filosófica de las obras de espera hace que los nombres que predominen sean los de tipo anónimo y simbólico, ya que el contenido filosófico de la función propicia la elección de designaciones igualmente abstractas y que tiendan a universalizar y a no restringir la interpretación de la obra.

#### **7.2.4.D. El lenguaje ausente: silencio e incomunicación**

En las obras de espera son especialmente significativos los silencios. En estos textos desempeñan un triple papel:

- Marcan el ritmo poético del texto y permiten combinar escenas muy ágiles con momento mucho más densos. Se trata, de este modo, de provocar pausas que generen en el público la misma incomodidad –creciente- que experimentan los personajes en su agónico estatismo.

- Introducen la posibilidad de la circularidad y la repetición típicamente beckettiana: cada silencio va seguido de un cambio de tema que, paulatinamente, puede acabar desembocando en el mismo punto en el que se inició el diálogo, de este modo, se evita el cansancio en el público sin perder, por ello, la noción de lo reiterativo y el significado simbólico de dicha repetición.

- Manifiestan, desde la puesta en escena, el tema de la dificultad de la comunicación: la espera se convierte así en un camino que permita establecer ese verdadero diálogo, de modo que la trama de la obra podría resumirse como el trayecto que realizan dos o más personajes desde su verborrea inicial hasta su auténtico intercambio lingüístico y emocional. Tal y como se afirma en *Nostalgia del agua*, con frecuencia el diálogo no tiene lugar cuando creemos que sí está sucediendo:

“HOMBRE. Ah, pero usted cree que estamos conversando.”  
(CABALLERO, 1996a: 11)

Dentro del tema de la incomunicación, el planteamiento de Caballero es mucho más filosófico que cotidiano, es decir, le preocupa más hablar de los límites del lenguaje



–de nuevo, en un plano muy próximo al que ocuparon Ionesco y Beckett en sus respectivas indagaciones- que de las posibilidades de la palabra en la vida diaria: esta, como sucede en *Auto*, es una excusa para trazar un discurso mucho más ambicioso que, en cierto modo, conectaría con las preguntas kantianas. Si aquel se preguntaba por los límites de nuestro conocimiento –y nuestras posibles aspiraciones cognitivas-, Caballero se cuestiona los límites comunicativos y las fronteras que podemos –o no- romper a través de nuestras palabras.

#### **7.2.4.E. El lenguaje condiciona la percepción del personaje**

En relación con esta perspectiva cognitiva del fenómeno lingüístico, en las obras de espera el lenguaje no solo es herramienta de comunicación sino también de percepción, de modo que puede intervenir en dos sentidos diferentes pero, a su vez, intrínsecamente relacionados:

- El lenguaje obstruye nuestra percepción y, por tanto, nos aboca a la duda: las palabras funcionan como el bebedizo de Segismundo y desdibujan la realidad hasta volverla tan polisémica como ellas. Así le sucede a los espías de *En la Roca*, que acaban perdiendo la noción de su realidad a través de un discurso que abraza tres tiempos diferentes –pasado, presente y futuro- en un viaje anacrónico y, finalmente, imposible.

- El lenguaje limita nuestra percepción: solo existe aquello que podemos mencionar. Muy de acuerdo con los postulados de Wittgenstein, se niega que sea posible considerar como real cuanto no es nombrable, tal y como sucede en *Maniquís*:

“CAROLINA HERRERA. ¿Cómo íbamos a serlo si no sabíamos que existía? Si desconocemos la existencia de algo, ese algo no existe: es lógico.

EASY WEAR. Pues yo creo que sí pueden existir cosas que aún no están nombradas.

MARIE CLAIRE. Si nadie las ha nombrado no existen.”  
(CABALLERO, 2008: 16)

### 7.3. La huella brechtiana: el distanciamiento frente a la mimesis

Compromiso, humor y distanciamiento: tres elementos esenciales en el teatro de Brecht lo son también, sin duda, en la obra de Caballero. Los presupuestos brechtianos le permiten abordar el análisis de la sociedad y, más aún, la Historia del siglo XX en obras como *El descenso de Lenin*, *Aliento azul*, *Oratorio para Edith Stein* o *En la Roca*. En cada uno de ellos, su autor plantea una forma particular de entender –y, cómo no, deconstruir- el extrañamiento defendido por la práctica teatral de Brecht, pero en todos mantiene firme su propósito de azotar la conciencia del público en un ejemplo de lo que Fernando Domenech denomina como ejemplo del último “teatro comprometido”:

“Estamos, por tanto, ante lo que se conocía en tiempos como teatro comprometido. Y no es una mala definición. Pero si alguien espera encontrar en este teatro la defensa de una ideología concreta, la línea general de un partido o la expresión de una consigna, estará muy equivocado. El teatro de Ernesto Caballero no se basa en certezas.” (DOMÉNECH, 2010: 14)

No se trata, pues, de ofrecer respuestas, sino preguntas, rasgo este en el que la dimensión social de Caballero coincide –plenamente- con su vertiente filosófica: el teatro de Caballero podría designarse como un teatro del interrogante, donde nada se afirma más que la necesidad de entablar un diálogo que, de modo casi socrático, nos conduzca a las preguntas adecuadas. La interpelación de los personajes al espectador es la consecuencia directa e indirecta de sus palabras en escena, donde las criaturas de Caballero buscan soluciones a dilemas cotidianos a menudo simbólicos –como dónde están o a quién esperan- para que dichas dudas sirvan de reflejo intrascendente de la cuestión trascendente que, en verdad, desea plantearnos su autor.

El teatro es, por consiguiente, instrumento cognitivo, en tanto que nos permite asistir como espectadores a determinados momentos de la Historia y entrever, más allá de los hechos, sus causas y sus consecuencias. Este afán científico se halla en textos propios como *En la Roca* –donde se aborda desde una perspectiva novedosa el tema de la Guerra Civil- o *Aliento azul* –que se centra en un episodio de la Primera Guerra Mundial para ahondar en los horrores de la guerra- y en dramaturgias de otros autores como *En tierra de nadie* o *Montenegro*. En todas ellas el teatro es más un medio que un fin en sí mismo: no se renuncia a su vocación literaria ni espectacular, pero se agudiza su posible función social. Si la obra no se convierte en *maqueta de la Historia*, si

aplicamos una metáfora inspirada por las palabras de Caballero en *Aliento azul*, la función pierde su sentido o se vuelve, cuando menos, ornamental y escasamente útil:

“el teatro después de todo es  
un modelo a escala reducida  
de una determinada realidad  
como esas maquetas  
que en los juicios se disponen  
para dilucidar los accidentes de tráfico  
eso es” (CABALLERO, 2004c: 45)

Esta simbiosis entre filosofía y revisionismo histórico brechtiano es clave en dos de sus piezas formalmente más ambiciosas: *En la Roca* y *Oratorio para Edith Stein*. En esta última, texto breve incluido dentro de un espectáculo del que, además, Caballero fue director (formado por tres textos unidos bajo el título común de *Santo*), el autor se inspira en un personaje real para plantear una cuestión epistemológica (el ansia de conocimiento) y, a la vez, claramente social y política (la censura de dicho afán). Con motivo de la lectura dramatizada de esta pieza que tuvo lugar en la Sociedad General de Autores el 11 de abril de 2011, Caballero afirmaba en la página web de la Asociación:

“Al oficial alemán que interroga a Edith Stein en Auschwitz le resulta insoportable no acceder a las razones que le han llevado a una acreditada filósofa de origen judío a convertirse en monja carmelita: fue leyendo la Vida de Santa Teresa, afirma la mujer, cuando le sobrevino un fulminante golpe de Gracia. La exasperación del nazi ante tan inverosímil testimonio le hace recurrir a la burla ingeniosa, al sarcasmo refinado, a la brillante y efectista descalificación intelectual, tal cual haría cualquier voz autorizada en nuestros días. ¿De dónde proviene ese febril afán por destruir lo que no se comprende? Acaso de este resentimiento esté emponzoñada la fatídica fruta del pecado original. Yo, les confieso, tampoco termino de entender a Edith, pero la admiro y, probablemente, también la envidio; por ello, en esta ocasión, he evitado la tentación de escribir una obra irónica. Espero que me entiendan.”

De nuevo, la metaliteratura sirve como herramienta para construir el texto, de modo que Edith se convierte en trasunto de Santa Teresa de Jesús y la literatura mística –ya vimos cómo San Juan aparecía en algunos de los momentos más significativos de *Un busto al cuerpo*– adquiere un nuevo significado –más próximo a la transgresión que

a la devoción- dentro de la obra. El recurso a fuentes literarias y la vivencia ficcional de los hechos por parte de los personajes, que se comportan a menudo como antihéroes conscientes de su papel dramático, favorece la sensación de distancia que defiende Brecht como rasgo imprescindible si se desea concienciar al público que asiste a la representación.

Además, la literaturización del personaje sería, en Caballero, su particular forma de entender y recrear la teoría del *gestus social* de Brecht. Según esta, los personajes han de representar los rasgos esenciales del grupo social que pertenecen de modo que dichas características se expresen a través de sus palabras, acciones y movimientos escénicos. De este modo, la explicación de la psicología del personaje no procedería del análisis de sus emociones, sino de las relaciones sociales –políticas y económicas- que marcan su devenir vital. Es aquí, precisamente, donde encuentra Caballero –tal y como él mismo afirma- un punto de conexión entre Calderón y Brecht: ambos esquematizan la condición humana a partir de esa máscara que impone sobre nosotros el entorno y logran, desde esa aparente distancia, profundizar en algunas de las aristas más controvertidas de nuestra conducta:

“En su teatro<sup>18</sup> vemos al ser humano, sí, pero lo estamos viendo por debajo de la máscara, por debajo del rol. Esto no quiere decir que sea un teatro de máscaras, porque el personaje no desaparece, del mismo modo que no desaparece la infanta Margarita en *Las Meninas*: es una infanta y a la vez, una niña –un ser humano- situada en una situación muy determinada, soportando su rol. Para mí eso es lo más contemporáneo de Calderón y es algo que admiro profundamente y que trato de llevar a mi teatro no solo como dramaturgo, sino también como director en mi trabajo con los actores. Por eso enlazo mucho con Brecht, porque es Brecht quien se plantea esto en su teoría del *gestus social*. Esa conexión la he encontrado en la práctica.”<sup>19</sup>

En el caso de Caballero, esa máscara admite diversas fórmulas que permiten universalizar el proceso que experimenta el personaje:

- **La máscara literaria:** se recurre a un alter-ego que permite que el personaje sea interpretado desde el código del personaje o autor al que se alude a lo largo de la función. Este sería el caso de Edith Stein en su *Oratorio*: la relación con Teresa

---

<sup>18</sup> Se refiere aquí al teatro de Calderón.

<sup>19</sup> Entrevista personal con el autor.

de Ávila le otorga la máscara desde la que vemos al personaje y a la persona que, en los sucesivos *flash-backs* que componen la obra, se desnuda ante nosotros.

- **La máscara argumental:** se disfraza el conflicto del personaje bajo una trama enrevesada y atractiva para el público, de modo que la obra se construye sobre un misterio que ha de resolverse antes de que finalice la funión. Caballero, en este caso, suele emplear el código propio de la novela negra y, muy partiularmente, de las narraciones de espías para dotar a los personajes de una segunda identidad desde la que reconstruiremos la primera. Este es el caso de *El cuervo graznador grita venganza* o *En la Roca*.
- **La máscara colectiva:** el personaje central se diluye en un elenco formado por tantas figuras que su identidad solo se puede trazar si se suman las influencias que los demás generan sobre él. La teoría del gestus social se lleva al extremo en tanto que el protagonista acaba convertido en la suma de los impulsos y estímulos que lo rodean. Así sucede en *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!* o *El descenso de Lenin*.
- **La máscara coral:** el protagonista no es uno, sino múltiple, en un juego que remite a la figura del coro griego y que, en este caso, permite teatralizar al personaje, bajo un acto de distanciamiento que nos obliga –como espectadores– a diseccionar su análisis, completando nuestras conclusiones a partir de la suma que hagamos de sus diferentes máscaras o identidades. Este es el caso de *El amor de Eloy* o *Un busto al cuerpo* donde Caballero emplea un protagonista coral y triple (tres Eloys, tres Cristinas) para abordar los temas que desea tratar en cada uno de estos títulos.
- **La máscara anónima:** como representantes de un grupo o colectivo social, los personajes se ven desprovistos de nombre propio, de modo que su identidad se define por su profesión o situación en un contexto laboral (*Mientras miren*), por sus relaciones familiares (*Las mujeres de los futbolistas*, *Auto*), por su sexo (*Nostalgia del agua*) o por el hecho fortuito de la situación en que se hallen en ese momento (*A Cafarnaúm*). Al privar de nombre al personaje se nos obliga a afrontar su conocimiento desde una perspectiva mucho más general que solo se

concretará, tal y como propone la teoría brechtiana del gestus, desde sus acciones y movimientos en escena.

- **La máscara histórica:** el personaje, que se corresponde con una figura de la Historia española o universal, se presenta desde su faceta pública, de modo que a menudo no vemos su interior más que a través de lo que se deduce de sus parlamentos o de las acciones que, dentro de la trama, plantea el autor. En este caso, Caballero emplea la documentación como posible máscara, en tanto que la verdad del protagonista se halla bajo los datos que se nos ofrecen a lo largo de la representación: el ser humano se oculta bajo el ser público. Este es el caso de *Leandro o la búsqueda del equilibrio* y *Aliento azul*, entre otras.

Sea cual sea su máscara, son muchos los personajes brechtianos de Caballero que han de afrontar una agonía desde la que encontrar su verdad y, con ella, la nuestra. Este es el caso, como afirmábamos anteriormente, de Edith Stein en su *Oratorio* o de Kim y Guy en la obra *En la Roca*. De nuevo, en esta última pieza Caballero toma como punto de partida la historia real de dos personajes históricos para, a partir de ellos, fabular sobre las causas que propiciaron la derrota del bando republicano en la Guerra Civil y esbozar un negro retrato de la evolución contemporánea española. En la obra observamos guiños brechtianos en el distanciamiento que provoca la inesperada ruptura de la linealidad del marco espaciotemporal con elementos fantásticos, anacrónicos y prolépticos: los personajes conocen, sin que haya explicación racional para ello, el futuro que les espera:

“KIM. Franco ganará la guerra.

GUY. Sí, Franco ganará la guerra.

KIM. Y yo no lo haré.

GUY. No, no lo harás, lo sabes bien. Ni siquiera el día en que tengas a Franco a un palmo de tus narices poniéndote una absurda medalla de guerra.”

(CABALLERO, 2010: 168)

A pesar de que habría sido mucho más sencillo –y esperable– contar su aventura desde un ánimo historicista –sobre todo, si tenemos en cuenta la labor de documentación<sup>20</sup> previa a la escritura– o incluso tamizado por el subgénero de la novela

---

<sup>20</sup> “El autor ha investigado con esmero las complejas personalidades de los dos jóvenes intelectuales ingleses que formaron parte del grupo de espías prosoviéticos nacido en las entrañas del *establishment* británico (..) Kim Philby tiene veinticinco años en 1937 (...). Guy Francis de Moncy Burgess es un año

de espionaje, Caballero opta por el extrañamiento, de modo que ambos personajes sean conscientes de estar representando un papel en la Historia: un personaje dentro de una obra cuyo guión conocen y contra el que, por tanto, no pueden luchar.

La incorporación de unos difusos límites entre lo que son y lo que sueñan –o lo que es lo mismo, la habitual sombra calderoniana de los textos de Caballero- es la llave que nos permite salvar esa distancia entre lo representado y lo vivido, de modo que la noción del sueño y del subconsciente nos reconduce hacia el interior de los personajes y, de este modo, también hacia sus vivencias y la ilusión escénica de la realidad de las mismas. Asimismo, la ruptura de la linealidad temporal permite universalizar el tema de la obra, de modo que la anécdota de los dos espías se convierta en ejemplo y símbolo de lo que realmente preocupa a Caballero: la responsabilidad individual en el devenir histórico. La propuesta brechtiana del dramaturgo madrileño no pretende, por tanto, juzgar solo el pasado sino que se esfuerza por convertir dicho pasado en espejo válido – y universal- de nuestro presente.

La prolepsis es necesaria para transmitir el tema central del texto, que no es hco, sino universal: la responsabilidad sobre nuestros actos y más aún, sobre nuestros no actos. Es decir, cómo todo aquello que no hacemos determina nuestro futuro y el de nuestro entorno:

“KIM. Es la Historia.

GUY. ¿La Historia?

KIM. Sí, la Historia que está a punto de producirse.

GUY. Exacto, el bombardeo de Almería se produjo el 31 de mayo... y nosotros... Nuestro encuentro en el Hotel Rock de Gibraltar tuvo lugar más de un mes antes. Hoy...” (CABALLERO, 2010: 163)

Temas tan brechtianos como la guerra aparecen, además de en el ejemplo de *En la Roca*, en otras piezas del teatro de Caballero, que deshumaniza las circunstancias que rodean a la tragedia con un bisturí dramático similar al del dramaturgo alemán. En piezas como *Retén*, donde se critica tanto el servicio militar obligatorio como muchos aspectos de la vida militar, resuenan ecos de piezas brechtianas como *Madre Coraje y sus hijos* y el humor que predomina a lo largo de esta sencilla comedia convierte a los

---

mayor. Los dos son hijos de infuientes familias inglesas. Ambos estudiaron en el Trinity Coleege, Cambridge.” (BAYO, 2010: 49-53)

personajes, a su vez, en actores y público de sus propias peripecias: “AGUSTÍN. Es para partirse la polla. Si lo llego a saber me quedo.” (CABALLERO, 1994: 57) En ausencia de su compañero, Jose se ve obligado a imitar la voz de Agustín ante una llamada del Sargento (y viceversa): cuando, posteriormente, los personajes escenifican la situación vivida, su interlocutor reacciona exactamente igual que lo hiciéramos instantes antes los espectadores. Similar en su esencia, aunque muy distinta en su ejecución, es la relación que mantiene con su alter-ego el personaje protagonista en Solo Paquita: dividida en dos mujeres, la actriz que interpreta a una mujer y la mujer que es interpretada, ambos planos acaban fundiéndose de modo que el real se declara dependiente por completo del ficticio. El personaje devora a la actriz y esta asume la personalidad –y las acciones- de la primera, provocando así una fusión total de escenario y realidad. Todo es teatro y la actriz/personaje se niega a bajar de él:

“y al personaje... a él... él.. solo al personaje... le ha rozado los muslos (...) y el personaje... solo él... el personaje... Paquita... no yo” (CABALLERO, 2004a: 312-313)

En otros casos, la fusión acaba convertida en inversión: lo real es, en última instancia, lo artificial, de modo que la toma de conciencia requiere la ruptura de los límites que encierran –y empequeñecen- la existencia de los personajes. Así sucede en *Destino desierto*, donde la alusión a la naturaleza ficcional de los personajes por parte del protagonista-demiurgo (Esteban) es el detonante del efecto del extrañamiento: nos recuerda que estamos ante una obra teatral y aporta, a su vez, una reflexión filosófica al respecto, pues lo ficticio, en última instancia, sería nuestra propia vida, asentada sobre unos presupuestos en los que no tiene cabida ni la reflexión, ni la ilusión, ni el verdadero conocimiento de nuestro yo: espectadores y personajes nos revelamos, ante el espejo de la obra, como estereotipos en tanto que nos dejamos clasificar y manipular por la sociedad que nos rodea.

Es manipulación –alienación- del yo está presente en la mayoría de los textos de Caballero, tanto en los de creación propia como en sus versiones y dramaturgias, donde se aprecia ese mismo interés por la disección cómica y, a la vez, clínica de la realidad. Así sucede en casos como *En tierra de nadie*, pieza en la que adapta la película del mismo tiempo sobre el conflicto balcánico, o en el clásico contemporáneo *La loba*, donde intensifica el mensaje crítico del texto sobre la capacidad deshumanizadora del



capitalismo. A propósito del estreno de *En tierra de nadie* y de la publicación de su obra *Aliento azul*, ambas de tema bélico, Caballero afirma en una entrevista:

“La guerra es el clímax de una representación colectiva; la genuina *katástrofe* en términos aristotélicos. En esta tragedia de la humanidad existe también una *hamartía*, esto es, un error que nos conduce inexorablemente y cíclicamente al mismo desenlace. El teatro (etimológicamente, lugar desde donde contemplar) surge entonces como una inapreciable plataforma desde la que contemplar este fenómeno, como una teoría. Así pues, al teatro le es dado desde esta privilegiada posición contribuir a inocular ciertas dosis de pensamiento en un mundo que, hoy más que nunca, parece haber apostado por el desarrollo desafortunado de un conocimiento pragmático y funcional carente de reflexión.” (MORENO, 2004: 10)

Esa contribución reflexiva de la que habla aquí Caballero es la que parece presidir su oficio creativo, en el que sus personajes –como Esteban en *Destino desierto*– intentan llegar hasta nuestras conciencias más que a nuestras emociones. Técnicas como la explicación del propio procedimiento dramático –ya sea en el texto, ya en las acotaciones–, el empleo del verso e incluso de la música, el juego metateatral o la rebelión pirandelliana de muchos de sus personajes –que se oponen a su naturaleza literaria para demandar su independencia vital– contribuyen al extrañamiento brechtiano, impidiendo que conectemos con la función desde las emociones incluso en las piezas que parecerían más adecuadas para ello.

Este es el caso de sus dos textos más comerciales: *Te quiero, muñeca* y *El amor de Eloy*, cuya estructura supone ya una distancia entre personajes y espectadores. En el primer caso, a través del experimento y de los referentes literarios –explícitos– que dicho experimento encierra; en el segundo a través de la fragmentación del personaje masculino, visibilizando sus diferentes vertientes mediante la división del protagonista en tres personajes y, por tanto, en tres actores. La ruptura con la realidad a partir de propuestas que no dejan de presentar un cierto cariz casi científico supone una barrera para la ilusión escénica y, más aún, un alejamiento que impide la empatía inmediata, de modo que ambas obras dejan de ser dos comedias románticas para convertirse, bajo el disfraz de lo comercial, en dos comedias intelectuales.

Su intención de denuncia y protesta encuentra, además de en la guerra, una diana casi nuclear en su teatro: el capitalismo. La deshumanización que provocan en el

individuo las ansias de enriquecimiento de la clase política y económica y se dirige se encuentra en el centro de muchas de sus piezas, expresada siempre de modo intrahistórico y unamuniano, es decir, desde las vidas de los personajes anónimos que padecen o, en pequeña escala, causan esas consecuencias. El consumismo de los protagonistas de *Auto* o de los clientes a quienes imitan las *Maniqués*, las ansias especuladoras de *Tierra de por medio* o, en el plano de sus versiones y dramaturgias, la voracidad insaciable de *La loba*:

“Lillian Hellman fustiga la ambición desmedida y la falta de escrúpulos de muchos voraces especuladores que tras la guerra civil estadounidense se lucraron, fundamentalmente, con la industria algodonera. (...) La obra, por tanto, pone de relieve eso que el sociólogo Richard Sennet denomina corrosión del carácter en el capitalismo.” (CABALLERO, 2012a: 10)



Fig. 24

Referencia implícita, en escenas como *A la sombra* (de Brecht), incluida en *El descenso de Lenin*, la sombra del dramaturgo alemán se vuelve explícita. El propio título –y el sentido de la obra– parece que constituyera un juego de deconstrucción con una de las piezas más conocidas de Brecht: *La evitable ascensión de Arturo Ui*. Si esta

última aborda el auge (*ascensión*) del nazismo en términos paródicos y grotescos, la pieza de Brecht relata –también desde el humor amargo y comprometido- el fin (descenso) del sueño comunista en un mundo donde han de triunfar, según nos contarán sus personajes, el capitalismo y la globalización. Una vez más son esos mismos personajes los que, en la propia obra, defienden el concepto estético –y ético- sobre el que esta se sustenta:

“MÚSICO. Yo, camarada, creo en la independencia del arte para la revolución, y en la revolución para la definitiva liberación del arte.” (CABALLERO, 2006a: 30)

Por último, no podemos dejar de mencionar la inspiración directa que recibe de Brecht en piezas como *Josu y los tiburones*, donde el personaje coral –e irreal- de esos tiburones nace de una cita del dramaturgo alemán con la que Caballero abre su obra:

“*Si los tiburones fueran hombres...*

Bertolt Brecht” (CABALLERO, 2005: 1)

Esta conjetura podría aplicarse, además, a gran parte del teatro comprometido d Caballero, donde el hombre –además de un lobo como dijera Hobbes- también parece haberse convertido en tiburón –tal y como afirma Brecht- debido a la competitividad intrínseca a la sociedad contemporánea.

### 7.3.1. Temas habituales en el teatro comprometido de Ernesto Caballero

En sus obras encontramos motivos recurrentes como los que enumeramos a continuación:

- **Defensa de la coherencia y la integridad**

La trayectoria ideológica de los personajes nos permite dividirlos, a menudo, en dos grandes grupos: aquellos que se mantienen fieles a sí mismos y aquellos que evolucionan negando sus principios. Los primeros suelen pertenecer a las clases más humildes y se corresponden con el modelo del héroe brechtiano: humilde y anónimo, frente a la corrupción e insensatez de los próceres que se retratan en las obras. Así se expresa el personaje de Enrique, al respecto del compromiso del creador, en *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!*:

“ENRIQUE. (...) ¿Sabes una cosa, Mimí?, hay algo peor que la prostitución de la mujer: la prostitución de un escritor.” (CABALLERO, 2002b: 75)

- **Parodia del relativismo cultural propio de la posmodernidad**

A pesar de que su estética responde a muchos de los resortes propios de la idea posmoderna del arte, Caballero no adopta un punto de vista escéptico ante sus materiales dramáticos, sino que parte del collage y la deconstrucción como un camino para desembocar en el retrato ácido y polimorfo de la sociedad de su tiempo. Por este motivo, es habitual que en sus textos se ponga en cuestión la necesidad –y, más aún, la pertinencia- del arte que recorre el trayecto contrario, alimentando un vacío intelectual que se aleja del concepto de compromiso de Caballero:

“CRISTINA 2. Se titula: Alejandra Brust. Autorretrato. “Muchacha con un aro en el pezón.” (...)

CRISTINA 1. Qué manera más esencial y contundente de expresar el sometimiento de la identidad femenina. El aro como un grillete atenazando el pecho de la Madre Tierra. Claro.

CRISTINA 2. Perdona, pero a mí me parece que se trata de una reivindicación radical del cuerpo femenino.” (CABALLERO, 2002c: 136)

- **Reflexión sobre la función del arte y su dimensión social**

Lejos del maniqueísmo y de las tentativas simplificadoras, Caballero no ofrece una visión complaciente del arte y la literatura comprometidos, sino que adopta un punto de vista autocrítico y que, en cierto modo, es tan incómodo como los textos de su teatro: ni

se ajusta al modelo de quienes defienden la evasión ni tampoco es fiel a los presupuestos dogmáticos del teatro socialista. Situado en una línea entre ambos –su teatro no renuncia a entretener al público pero tampoco a espolear su conciencia-, sus personajes se plantean la necesidad de ese modelo de literatura y valoran, en algunas escenas, sus pros y sus contras, tal y como sucede en algunos de los diálogos entre los actores de *El cuervo graznador grita venganza*:

“JOAQUIN. Permíteme que discrepe: el realismo socialista hace que haya más libertad en el arte.

MUJER I: Vaya, yo pensaba que aquí todo lo que no encajaba dentro de su ortodoxia estaba proscrito...” (CABALLERO, 1985: 64)

#### • Exhortación a la protesta y el inconformismo

La respuesta del teatro de Caballero al doble paradigma de la acción y la contemplación que ha protagonizado gran parte de la historia filosófica del siglo XIX se resuelve a favor de la primera: el interrogante no arroja conclusiones –al menos, no dentro de la propia pieza teatral- pero sí aspira a poseer un efecto anti-alienante en el espectador. La reflexión, entendida en términos brechtianos, ha de tener una finalidad –en cierto modo-pragmática, de ahí que el pasado sea interpretado siempre desde el presente, en un intento por forzar nuestra implicación con cuanto sucede en escena. Esta incitación, sin embargo, no es inocente ni demagógica, pues los personajes nos advierten –a veces, en sus palabras; a veces, a través de las trágicas consecuencias de sus acciones- del peligro que ello conlleva, tal y como se afirma en diferentes pasajes de *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!*:

“AMALTEA. Quela gente no se calle.

LA MODISTILLA MÁS GRAVE. Protestar a veces sale bastante caro.

AMALTEA. Más caro sale callarse. Por callarnos nos han metido en una guerra que ni nos iba ni nos venía.” (CABALLERO, 2002b: 106)

En esta obra, además, se observa con claridad la oposición entre el verdadero héroe de Caballero –el individuo anónimo, representado en personajes como Amaltea- y el supuesto héroe al que recordamos en los libros de Historia: grandes personajes contruidos desde el discurso pero no necesariamente desde la acción. La solución se halla en el pueblo, no en sus dirigentes. De este modo lo resume Guy, el espía inglés de *En la Roca*:

“GUY. Me temo que sí. El miedo se está extendiendo por toda la organización. (...) Todo nuestro ideal se está convirtiendo en un pretexto para despiadadas locuras de poder entre obtusos burócratas.” (CABALLERO, 2010: 150)

También será Amaltea quien –desde esa visión intrahistórica de la realidad- nos resuma el Desastre del 98 en *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!*, reviviéndolo desde un dolor real y cotidiano que nada tiene del discurso grandilocuente que, escenas atrás, hemos oído en boca de ciertos políticos e intelectuales con ánimo regeneracionista:

“No conformarse es muy bueno, aunque te llevas algún palo (...) después del Desastre nos dicen que nada se puede hacer, que no estamos tan mal, que hay toros, diversiones, que peor, mucho peor están en muchas otras partes, nos dicen que remontamos la economía y que hay un sistema de partidos y libertad de expresión, y que estamos en Europa, que nos va mucho mejor que hace años y que pronto llegarán muchos inventos, dicen que epara estar mejor.” (CABALLERO, 2002b: 109)

Una vez más, la actualidad de este fragmento resulta escalofriante: Caballero, en su agudo análisis de la realidad y la Historia consigue, gracias al distanciamiento, que sus dardos lleguen con la misma fuerza en tiempos y contextos diferentes. Quizá porque, tal y como afirman los espías de *En la Roca*, todo está en nuestras manos. Y aún por hacer:

“GUY. Conozco la Historia.

KIM. Podemos cambiarla.” (CABALLERO, 2010: 173).

#### • **Denuncia de la deshumanización de la sociedad contemporánea**

En este caso, la crítica se lleva a cabo a partir de dos grandes subtemas:

##### - **Crítica del consumismo**

Se nos presentan personajes cuya única obsesión es acumular objetos con los que llenar el vacío vital que les rodea: de nuevo, la dimensión filosófica se yuxtapone aquí a la social. Este es el caso de obras como *Naces, consumes, mueres* o *Auto*, donde los objetos –y el dinero que exige su consecución- acaba por cosificar también a los personajes que, supuestamente, los poseen:

“CUÑADA. El dinero no es malo ni bueno. Todo depende de la manera de gastarlo. Lo importante, desde luego, es tenerlo. Una vez que se tiene lo importante es gastarlo, pero calor, sabiendo que se va a volver a tener para así volverlo a gastar. Eso es lo importante.” (CABALLERO, 1994: 27)

Estrechamente vinculado con este consumismo que nos aliena se halla la publicidad que nos manipula hasta el punto de hacernos dudar de nuestro propio discurso, tal y como les sucede a las protagonistas de *Un busto al cuerpo*, donde el tema de la moda da pie a un complejo e inagotable debate: ¿el hecho de seguir una tendencia estética es un acto de libertad y autoafirmación sobre el propio cuerpo o constituye, por el contrario, una rendición a los cánones impuestos desde una sociedad misógina y patriarcal? Una vez más, Caballero escoge la polifonía –son tres mujeres, es más, *tres Cristinas*- para evitar la respuesta cerrada o moralista. No hay dogmatismo en su propuesta, pero sí una confrontación entre discurso libre y discurso inducido, en el que cada espectador habrá de posicionarse del lado de aquella Cristina que más le convenza:

“CRISTINA 2. El piercing es algo más que una moda.

CRISTINA 1. El piercing es una espantosa forma de mutilación corporal.  
¡Pobres chicas!

CRISTINA 2. Nadie las ha obligado.

CRISTINA 1. Eso creen ellas.” (CABALLERO, 2002c: 138)

#### **- Visión darwinista y animalizadora del mundo laboral**

El trabajo es un espacio inhóspito en las obras de Caballero: una metáfora seca y contundente de la animalización a la que nos somete la realidad contemporánea y donde, unida a la influencia de Brecht se aprecia la del esperpento valle-inclanescos, al construir personajes cuyas cualidades humanas se desvanecen debido a la rudeza socioeconómica y alienante de su entorno.

Así le sucede al Marido en *Auto*, cuya obsesión con las máquinas –como el mismo coche que da título a la obra- acaba por impedirle la comunicación con su Mujer y, en realidad, con cualquier otro ser humano: la tecnología –rasgo de la sociedad contemporánea que capta aquí, como tema secundario, Caballero- sería no solo el factor que permite una nueva eclosión capitalista sino también una nueva forma de incomunicación para el individuo del siglo XX que recuerda, en su planteamiento, a las imágenes de Chaplin en *Tiempos modernos*:

“MARIDO. (...) A mí las horas junto a las máquinas siempre me han parecido extraordinarias... Ahora más..., más máquinas, más trabajo, más dinero...”  
(CABALLERO, 1994: 31)

Evidente ejemplo de esta visión darwinista de la realidad es *Squash*, en la que la solución que nos ofrece Caballero consiste en rebelarnos desde la solidaridad –tal y como hacen Eladio, Piedad y Trini- contra el individualismo feroz que pretenden proponerles los empresarios que han puesto en marcha su prueba (o, peor aún, su burla). Así lo ve también Fernando Domenech:

“La obra se llama *Squash*, se estrenó en 1988, y en ella el deporte se convierte en metáfora de la vida humana, de la lucha por la vida a la que se ven lanzadas dos víctimas de todas las humillaciones de que es capaz el ser humano.”  
(DOMENECH, 2010: 19)

Idéntico punto de vista se observa en *Mientras miren*, donde el Portero se muestra dispuesto a hacer cuanto sea necesario –incluyendo la violencia- por mantener su puesto o, más aún, en *Tierra de por medio*, donde Amparo –el personaje más shakespeariano y ambicioso de todos: deconstrucción capitalista de Lady Macbeth- no duda en manifestar su visión selectiva y claramente segregadora de la sociedad:

“AMPARO. Cuestión de supervivencia. Ya nos lo enseñó el abuelo Darwin: en la naturaleza solo sobreviven los más fuertes.” (CABALLERO, 2003b: 42)

El darwinismo entendido en términos socioeconómicos encuentra en Caballero, además, un nuevo planteamiento: la visión de la historia del ser humano como una evolución que se puede expresar a través del consumo. El rasgo de nuestra humanidad –visto desde una perspectiva irónica y brechtiana- sería nuestra capacidad para comprar y acumular, tal y como se dice en este incisivo diálogo de *Maniqués*:

“PUNTO BLANCO. Paraguas.

CAROLINA HERRERA. Gafas de sol.

MARIE CLAIRE. Medias.

L'OREAL. Bolsos.

PUNTO BLANCO. Cosmética.

CAROLINA HERRERA. La verdad es que no sabe una por dónde empezar.

EASY WEAR. Puede que todo esto nos ayude a ser más personas.

PUNTO BLANCO. ¿Personas?

CAROLINA HERRERA. Sí, personas felices” (CABALLERO, 2008: 16)



Felicidad basada en ese consumo –en definitiva, en esa concepción pragmática de la existencia- que ni las *Maniqués*, ni los personajes de *Auto*, ni las Cristinas de *Un busto al cuerpo* serán capaces de encontrar.

• **Oposición entre los ideales (el sueño) y la realidad**

El paso del tiempo y las heridas que abre en la identidad de los personajes es otro de los grandes temas de Caballero. Interesado, como sucede en el teatro de Chéjov, por cómo nos alejamos del yo que fuimos para abrazar el yo que, por todo cuanto hemos vivido, ahora somos, el dramaturgo afirma que ese tema –presente, sobre todo, en sus textos de estos últimos diez años- guarda relación con su propia perspectiva personal. Así, al menos, lo explica en la presentación de su obra *En la Roca*:

“Llega un momento en la vida en que a uno le empieza a inquietar su propio pasado tanto o más que el previsible porvenir. ¿Cómo se relaciona uno con todo lo que ha hecho o ha dejado de hacer? ¿Con qué actitud debemos observar las fotografías de nuestros sueños juveniles?” (CABALLERO, 2010: 9)

Al igual que su autor, los personajes también se esfuerzan por reconocerse en el espejo del tiempo y obtienen, en su esfuerzo, resultados desiguales. Algunos, como Amparo en *Tierra de por medio*, defienden una postura hedonista –sin conflicto ético alguno- que recoge también, de modo irónico, el juicio de valor que hace parte de la posmodernidad sobre el arte comprometido:

“AMPARO. Pero, ¿qué pronto le ha dado a tu policía?

MIGUEL ÁNGEL. Que tiene principios.

AMPARO. Qué antiguo.” (CABALLERO, 2003b: 42)

Otros, como Andrés en *Destino desierto*, no asumen su derrota ideológica con el mismo cinismo, sino que se muestran –dolorosamente- conscientes de la esquizofrenia a la que se ven sometidos, pues han de convivir con los sueños e ideales del pasado en un presente que no les admite dichos planteamientos si desean labrarse un futuro en los términos de éxito –social y económico- esperables en la sociedad a la que pertenecen:

“ANDRÉS. (...) En todo lo dejan a uno solo porque lo que no se lleva hoy en día es la ética y la coherencia. Los amigos, los antiguos amigos todos o aburguesados o colocados. Aquí si no trepas, si te mantienes coherente ya sabes lo que te pasa, te quedas solo.” (CABALLERO, 2002a: 7)

## 8. Entrevista con Ernesto Caballero

A lo largo de este trabajo se mencionan, en diversas ocasiones, citas de Ernesto Caballero extraídas de un encuentro que, gracias a su amabilidad, pudimos mantener el 20 de marzo de 2014 en el Teatro María Guerrero y en el que dialogamos sobre las influencias, temas y principios estéticos de su obra como dramaturgo.

A continuación se transcribe el contenido íntegro de ese diálogo con el objeto de completar –en primera persona y desde la voz del propio escritor- algunos de los aspectos analizados a lo largo de estas páginas.

PREGUNTA. La tesis que estoy realizando tiene como centro la deconstrucción y la intertextualidad en tu labor como dramaturgo, es decir, la presencia de otros textos y autores en tu obra, tanto en los títulos donde dicha deconstrucción es consciente y premeditada –*En una encantada torre, Pepe el Romano, Sentido del deber...*– como en aquellos donde surge de modo menos obvio. ¿Hasta qué punto esta técnica de la deconstrucción forma parte de tu plan creador? O dicho de otro modo, cuando te planteas un texto, ¿tienes claras las referencias literarias de las que vas a partir o dejas que vayan surgiendo de un modo más espontáneo?

RESPUESTA. En algunos casos es muy deliberado, sobre todo en las obras que nacen de la fuente calderoniana. Así sucede en títulos como *Sentido del deber, En una encantada torre* o en lo último que he hecho, *Naces, consumes, mueres* que junto con *Auto* y *Sentido del deber* podríamos decir que forma una especie de trilogía calderoniana. Este texto sí que está deconstruido: es una propuesta muy libre y muy abierta, creado a partir del trabajo con un colectivo de actrices<sup>21</sup> de las que recojo muchas de sus inquietudes. Sin embargo, la plantilla de *Naces, consumes, mueres* es *El gran mercado del mundo*, un auto muy poco conocido de Calderón.

Evidentemente, en casos como este sí que tengo muy presente a la fuente e incluso me divierte ese proceso de reescritura, muy al modo de la técnica propia de la época shakespeariana del *lively turning*, que consistía en tomar un texto previo y vivificarlo,

---

<sup>21</sup> Se refiere al colectivo *Primas de riesgo*, que –tal y como se define en su página web– se trata de un proyecto “que conjuga la creación de una compañía teatral con actividades de investigación, formación y búsqueda de nuevas formas no solo en el ámbito creativo, sino también, en el campo de la gestión, comunicación, distribución y financiación de espectáculos”. Fundado en 2012, su puesta en escena de *Naces, consumes, mueres*, a partir del texto de Ernesto Caballero, es su montaje más destacado y emblemático hasta la fecha.

devolverlo a la actualidad a partir de una nueva composición literaria que respetase el modelo en que se inspiraba.

En otros textos, inevitablemente, hasta me sorprende de las fuentes que empleo, porque –inevitablemente– las referencias son algo que el creador tiene consigo. De este modo a veces caigo en la cuenta de que algunos de mis pasajes poseen influencias de Bernhard, o de Brecht, o de Ibsen... pero en estos casos no hay un propósito concreto de reescritura.

P. Lógicamente, la siguiente pregunta no puede ser otra que Calderón... ¿Qué encuentras y ves en su teatro que te resulta tan inspirador?

R. El teatro de Calderón siempre me ha inquietado mucho por diversos motivos. En primer lugar, porque Calderón son muchos *Calderones*: es un autor que combina la comedia vital perfectamente construida, los dramas, los autos sacramentales... Es un escritor de amplio espectro que en toda su obra se mueve perfectamente a partir de la interacción de lo que él mismo llamaba el “concepto imaginario” (las ideas) y el “práctico concepto” (la forma en que esas ideas se concretan escénicamente).

Veo a Calderón como un ejemplo de la saturación del teatro, es decir, de la teatralidad del teatro: juega con los contrastes, de modo que aun siendo un teatro de ideas no se prescinde nunca del juego teatral, sino que este ocupa un primer plano. Dicho de otro modo, del juego teatral se desprenden las ideas. Es más, de ese juego teatral también se desprende el lenguaje: el lenguaje en Calderón es poesía, pero es acción, pero es teatro.

Además, la mirada de Calderón me ha asombrado siempre por su objetividad e incluso por su indulgencia sobre el gran tablado del mundo y los mecanismos humanos. Por otro lado, en esa vertiente de la que se habla de Calderón como autor católico, es también el gran autor de la libertad: el tema de todas sus obras es la posibilidad de cambiar y de cambiarnos. Este tema es tremendamente optimista y tremendamente generador de acción dramática.

Personalmente, me parece que Calderón expresa como nadie ese conflicto entre el hombre y el medio –su sociedad–, los condicionantes de los que venimos –nuestra herencia genética, nuestra educación...– y nos plantea los límites que eso nos supone y la pregunta sobre qué podemos hacer con todo ello. La respuesta de Calderón enlaza, es cierto, con la doctrina del libre albedrío frente al determinismo calvinista, pero es profundamente esperanzadora.

Al mismo tiempo, Calderón es un autor de obras perturbadoras: es, en ocasiones, el autor de la nada. La nada señorea por esas obras como el aire en *Las Meninas* de Velázquez: esa densidad, esa elocuencia del vacío es característica de Calderón. Todo eso y mucho más justificaría mi atracción por Calderón. Además, desde el principio tuve claro que los autores, al enfrentarnos a nuestras primeras obras, hemos de tener referencias, herramientas, fuentes de las que beber. Por eso me he mirado en los grandes clásicos contemporáneos pero también anteriores y creo que el gran clásico de nuestro teatro es Calderón. Desde mis primeros textos procuré fijarme y beber mucho en esas fuentes que son ilimitadas, pero algún poso se me debe de haber impregnado de todo ello.

P. Conforme describes el teatro de Calderón me resulta imposible no relacionar esos rasgos con muchas de las características que, de un modo muy particular, definen tu teatro. Hablas, por ejemplo, de la densidad y de la capacidad para captar la nada. En tu obra como dramaturgo me parece que es esencial el motivo del silencio y cómo ese silencio pesa y significa dentro de la obra y, a menudo, dentro de la espera que constituye el núcleo de su argumento. ¿Cómo describirías la poética del silencio en tu teatro?

R. Me alegra mucho que me hagas esa pregunta, porque es algo en lo que no se suele reparar y le doy mucha importancia. Me gusta que resuene el silencio, me gusta que se adense la situación dramática: me gusta la nada elocuente, la nada significativa. En este sentido podríamos poner el ejemplo de las esculturas de Henry Moore, donde lo más elocuente son los vacíos que crea: la nada crea la forma. En este caso, la forma sería el diálogo.

Busco mucho esa nada elocuente en los diálogos. El teatro es el lugar donde suceden cosas, de modo que cada frase provoca un cambio y genera desconcierto. Busco más el desconcierto que suscita cada intervención que el mensaje en sí: ¿por qué ha dicho aquel eso? ¿Dónde quiere llegar? Esos lugares de incertidumbre son propios del teatro y es algo que ha de perseguir el dramaturgo con su texto, algo que consiguen grandes clásicos como Calderón o Shakespeare.

El teatro son piedras que se arrojan en el estanque y esas ondas del agua son el silencio. Y son esas ondas las que alimentan las réplicas, las acciones, la atmósfera... Entiendo a los autores que prefieren la palabra, pero esto no es contradictorio con los que practican

el torrente verbal, es más, he bebido en ellos: en Beckett, en Pinter... Pero cuando hago una obra como *Sentido del deber*, condenso e implosiono las grandes tiradas de Calderón, porque creo que esa es la gran aportación del teatro de Beckett hasta nuestros días: el silencio y la pausa dan sentido a la palabra.

En cierto modo, es como si hubiésemos descubierto la perspectiva. Los personajes ya no son solo portadores de enunciados, porque en las cosas importantes en la vida el silencio marca la trascendencia del diálogo. Los grandes momentos –que son los momentos propios del teatro–, los instantes donde nos lo jugamos todo están marcados por las pausas, el silencio, el ritmo... En la vida real lo excepcional requiere un proceso de asimilación y eso es algo que el teatro debe también captar, ese momento en el que nos adueñamos de una emoción o interpretamos una realidad que nos sacude de repente.

En nuestras vidas, en los momentos importantes, hay un momento de perplejidad, un concepto que a mí me gusta mucho y que está muy cercano a otro término calderoniano: el asombro. A mí me gusta la perplejidad, el desconcierto, el descolorido... Tengo predilección por esos momentos en escena: son lugares muy teatrales que me gusta transitar y que, conscientemente, busco.

P. Ese desconcierto está presente en toda tu obra, incluso en piezas breves como *Mientras miren*, donde los papeles de vigilante y vigilado se intercambian de manera imprevista para los personajes y también para el público. También se podría decir que aparece en piezas más recientes como *Maniquís* que, a su modo, es una suerte de auto sacramental disfrazado...

R. Sí, sí, exactamente, en *Maniquís* hay muchos rasgos propios del auto. Y en cuanto al desconcierto es palpable en títulos como *Squash*, como *Paquita* y como otros tantos.

P. Dentro de esa temática del desconcierto, en tu teatro llama la atención un género muy concreto que no ha sido excesivamente cultivado en nuestra tradición: la narración de espías o policíaca, presente en textos como *El cuerno graznador* o *En la Roca*. ¿Por qué ese género? ¿Qué interés te ofrece dentro de tus temas y de tu planteamiento dramático?

R. Me interesa mucho, sí. La figura del espía es siempre muy atractiva por ese enigma que lo caracteriza, ese lugar de indefinición, de tensión intelectual: activa mucho al público y genera muchas expectativas. Es cierto, hice *El cuerno graznador* que era un

poco boceto, un poco tebeo pero es verdad que no sería justo subestimarlos, aunque uno tiende a ser injusto con sus primeras obras. Lo que sí es cierto es que allí estaba el germen de cosas que luego en *En la Roca* tendrían más desarrollo.

En el mundo de los espías encuentro un elemento que encaja perfectamente con mi teatro: lo que es y lo que parece. ¿Lo que parece es lo que es? ¿Somos lo que parecemos o hay algo más? Finalmente, el espía es un actor y pone en escena algo que sí recojo de Calderón clarísimamente: la idea del *teatro mundi*. En este sentido, lo que más me gusta de Calderón es que en él, más que personajes, hay *roles* o lo que él llamaba “figuras”. Una de mis películas favoritas de los años noventa, por ejemplo, es *El show de Truman*, porque me parece una película absolutamente calderoniana.

Lo que veo en Calderón frente a autores como Lope o Shakespeare es que los segundos trabajan la naturaleza humana, mientras que Calderón trabaja la naturaleza humana en función del papel que tiene que asumir el ser humano y que muchas veces ha de padecer. En su teatro vemos al ser humano, sí, pero lo estamos viendo por debajo de la máscara, por debajo del rol. Esto no quiere decir que sea un teatro de máscaras, porque el personaje no desaparece, del mismo modo que no desaparece la infanta Margarita en *Las Meninas*: es una infanta y a la vez, una niña –un ser humano– situada en una situación muy determinada, soportando su rol.

Para mí eso es lo más contemporáneo de Calderón y es algo que admiro profundamente y que trato de llevar a mi teatro no solo como dramaturgo, sino también como director en mi trabajo con los actores. Por eso enlazo mucho con Brecht, porque es Brecht quien se plantea esto en su teoría del *gestus social*. Esa conexión la he encontrado en la práctica.

P. Hablando de ese desconcierto y de esa densidad, quería preguntarte por la poesía en sus textos. ¿El lirismo y el ritmo marcadamente poético de muchos de ellos tienen también esa función de interpelarnos y despertarnos como público?

R. La poesía reúne todos los rasgos de los que hemos hablado. Por un lado, posee la condensación: procuro que el lenguaje no sea un instrumento para contar una idea, sino que sea la propia idea. Y eso es lo que tiene la poesía: la poesía *es* lo que *es*. Por eso se ha hablado siempre del poeta dramático y por eso hoy en día, aunque escribamos en prosa, tenemos ese resabio y sabemos que no hay que repetir tres veces lo mismo: eso viene de entonces. Genios como Lope de Vega que sí quieren contar algo más de una

vez lo que hacen es reformularlo y contarlo de forma diferente y en situaciones diferentes. Incluso en las grandes tiradas del teatro barroco, la poesía sigue tendiendo a la condensación: no hay nada accesorio, ni –en términos más coloquiales- hay cháchara. Además, la poesía impone un ritmo y es, a la vez, extrañamiento: nos hace percibir la realidad de una manera extrañada. Esto sucede, por ejemplo, en *Auto*, donde aunque se parte de una situación aparentemente cotidiana, de pronto hay una estilización del lenguaje, cierto ritmo, cierta musicalidad que nos sitúa en un lugar diferente. Este ritmo poético amplifica o generaliza los conceptos.

En mi caso, confieso que no cuido solo esa poesía, sino también la búsqueda de la palabra exacta: cada vez disfruto más con ese pulido de cada réplica, de cada palabra, porque creo que la escritura dramática es una de las formas más complejas de la literatura. En tanto que el teatro es literatura tiendo al cuidado de la palabra.

P. Es cierto que esa esencialidad está en todos tus textos...

R. Es difícilísimo encontrar el equilibrio como autor entre eso y la calidad. Si subes mucho, te distancias; si bajas mucho, el texto no despegas. Ese equilibrio es muy complicado y es ahí donde se juega el autor. Es lo que se llama el tono. Cada obra, cada función tiene el suyo y cada género, también la comedia. En la comedia, por ejemplo, valoro mucho el pulido y el esmero del lenguaje.

P. En *El amor de Eloy*, por ejemplo, que es comedia pura, se aprecia ese gusto por el ritmo poético y por el cuidado del lenguaje. Las voces de los tres llegan a producir un efecto casi musical en ese ejercicio polifónico.

R. Exactamente. Ese elemento musical, ese aliento rítmico es un elemento que me gusta insuflar a mis textos.

P. Hablando de los temas, me parece que un motivo que marca tu teatro es la identidad, tanto en el aspecto más filosófico o calderoniano que comentábamos antes (qué somos, qué nos limita, qué podemos esperar...) como en el aspecto social o brechtiano (qué debemos hacer). Hay una dimensión histórica e incluso moral que obliga al espectador a hacerse muchas preguntas sobre sí mismo. Junto con este tema, ¿habría algún otro que para ti fuera esencial en lo que escribes?

R. Ahí sí que tengo que decir que no soy muy consciente de qué otros temas serían recurrentes en mi obras. Sobre todo, porque es cierto que el tema de la identidad trasciende incluso textos donde me he dicho “voy a hacer un teatro de denuncia”, como cuando e planteé abordar el mundo del empleo en *Squash*, pero también en esas obras hay algo que sobrevuela el texto y va más allá.

En este sentido, volvemos al punto de partida, volvemos a Calderón: para mí, el escenario es un espacio donde uno está arrojado. El escenario es una metáfora de la vida y del mundo, como sucede en Calderón: somos seres arrojados en un espacio con unas cartas que debemos jugar. Lo cierto es que nunca hubiera pensado que la huella de Calderón fuera tanta..., pero hay algo de esa capacidad de transformación individual como social que aparece en toda mi obra. O dicho de otra forma: cómo gestionar o de qué manera inventamos el pasado. El pasado nos condiciona de cara a lo que queremos ser, de modo que me interesa tratar el problema de cómo abordamos el pasado, en tanto que el pasado es lo más imprevisible.

P. Es cierto que el pasado y su revisión –es más, su narración- sí que está en muchas de tus obras como un elemento central.

R. Sí y eso enlaza con otro de los temas propios del Calderón católico: la culpa. Creo que el pasado como culpa, como condena, es algo que también sobrevuela mi teatro. De todos modos, no soy muy consciente de cuál es mi temática general... Sí que creo que hay una idea que es esencial y que aparece en cuanto escribo: la fragilidad de nuestra naturaleza.

Para mí, todas mis obras son historias de personajes y criaturas con las que me identifico, que están en el mundo, que no saben por qué están en el mundo, que hacen lo que pueden, que se equivocan... y que si tienen algún componente heroico es su ausencia de resignación y su voluntad de seguir adelante en este gran escenario que es el mundo. Lógicamente, en cierto modo todo eso es una especie de reflejo o terapia de lo que es uno.

P. Posiblemente sea esa mirada sobre los personajes la que engrandece obras como *Tierra de por medio* o *Sentido del deber*, donde el planteamiento y el tema podría conducirnos a un texto maniqueo y, sin embargo, acabamos entendiendo a todos los personajes que aparecen, incluso a los más alejados de nuestro código moral.



R. Todos son personajes reconocibles, todos tienen su propio objetivo y llegan hasta donde llegan. Te enternecen... Yo siempre hablo del movimiento pendular, que está en *Paquita*. El movimiento pendular es exactamente eso: identificación-distancia. Es que les quiero... Es que Paquita soy yo también, y mi madre era Paquita cuando yo iba con ella al bingo..., pero por otro lado Paquita también es la funcionaria de la que me puedo reír como autor, aunque solo hasta un punto, porque no la fustigo ya que, en realidad, la entiendo. Ese movimiento, que vuelve a ser el asombro calderoniano, se hace desde la indulgencia, pues si condeno a mis personajes tendría que condenarme también a mí. Mi idea con los personajes es que tras ellos, tras su máscara, siempre hay alguien detrás, siempre hay algo detrás: alguien que siente, que padece, que se esfuerza..., y lo creo sinceramente. Quizá eso me separa de cierta corriente de autores que cree que solo somos lo que hacemos: yo trato de buscar un núcleo que, bajo esas máscaras, sea algo que compartimos todos.

P. Por último, tengo que hacerte una pregunta obligada y que has contestado en alguna ocasión anterior. Pero me gustaría saber si ahora, con una cierta distancia, crees que se puede hablar en tu caso y en el de los autores con quienes compartes fechas de una verdadera generación.

R. A lo mejor con más distancia se puede ver... Qué duda cabe que yo tengo unas referencias culturales. Que nací cuando llegaba la televisión a España y eso me diferencia de mis antecesores igual que me diferencia de los autores de ahora la eclosión de las redes sociales, que forma parte de su tiempo y no del mío. En algunas cuestiones más secundarias puede que comparta un grupo generacional, pero creo que soy *rara avis*: por ejemplo, la recuperación de los clásicos es algo muy poco habitual en mi generación y, sin embargo, ahora mismo sí hay muchos autores jóvenes que están mirándose y buscándose en esos clásicos. Tampoco me quiero hacer un *lifting* generacional y decir que conecto con los jóvenes... Lo que sí puedo decir es que tengo buenos amigos de mi generación a los que admiro, pero que me siento llevando a cabo una poética muy diferente a la suya.

P. Esa mirada tan particular también se aprecia en tus dramaturgias y en la selección de los clásicos que has puesto en escena, como *Doña Perfecta* o *Montenegro*.

R. Sí, es cierto. También es verdad que creo que hay vasos comunicantes. Una parte mía beckettiana coincide con los autores que han desarrollado esa línea, otra más costumbrista coincidiría con un teatro más de lo cotidiano, etc.

Si algo me considero de verdad es dramaturgo y el dramaturgo es el que con las piezas – las piezas del lenguaje, las piezas de lo que ya se ha hecho, las piezas de lo que pasa en la calle- organiza u ordena y le confiere una estructura artística a lo que desea contar. Lógicamente, en ese *collage* habrá muchas influencias y se detectarán piezas concomitantes –con Mayorga, con Belbel, con Ignacio del Moral...-, pero para ver si esas piezas conforman una generación se precisa una distancia que, ahora mismo y como creador, es difícil ver.

Con el tiempo será todo teatro español de la segunda mitad del siglo XX en los manuales de Literatura y seguro que se ven similitudes que ahora, desde dentro, no apreciamos.

## 9. Conclusiones

Teatro crítico, metafísico y metateatral: tres adjetivos que, por sí solos, podrían ayudarnos –como hemos visto a lo largo de este trabajo- a caracterizar la literatura dramática de Ernesto Caballero.

Un teatro que, dentro de la escena, da la impresión de escribirse a sí mismo y donde los personajes se rebelan contra los límites que los otros –autor y público- les imponen. Rebeldes como Paquita, dispuesta a aferrarse para siempre al escenario; como los antihéroes de *Squash*, que disparan contra el cristal que nos permite observarlos en su trágico sainete; como el maniquí que escapa del centro comercial en busca de una identidad real; como Edith Stein, dispuesta a afrontar el martirio con tal de no renunciar a sí misma ante el horror de la guerra y la muerte; o como los soldados de *Retén*, que se niegan a someterse a una autoridad arbitraria e injusta.

Pero sus actos no quedan encerrados en los límites del escenario, sino que – gracias a esa estructura metateatral- todo cuanto hacen y dicen posee siempre múltiples niveles de lectura, de modo que la interpelación al público resulta inmediata y, a menudo, incómoda. Tal y como sugiere Wit, el soldado protagonista de *Aliento azul*, nuestra función en el teatro de Caballero es convertirnos, aplicando los términos freudianos, en los *dobles de los personajes*, ofreciéndoles –y obteniendo- la perspectiva que, de otro modo, nos quedaría oculta:

“si yo tuviera un doble  
capaz de observarme desde fuera  
como desde la platea de un teatro  
entonces tal vez podría precisar  
qué siento  
pero ahora no puedo  
saber nada de mí.” (CABALLERO, 2004c: 44)

En el mismo sentido de esta contemplación crítica y, en cierto modo, interactiva se expresaba Fernando Domenech al hablar sobre la relación actores y espectadores en el teatro de Caballero a propósito del estreno de su dramaturgia sobre los *Sainetes* de Ramón de la Cruz:

“Se da, en este caso, una dialéctica entre lo histórico y lo teatral, lo dieciochesco y lo actual, que impregna toda la obra y que tiene su momento culminante en el final ideado por Ernesto Caballero.

Cae un telón en lo que parece un accidente del ensayo. Al volver a colocarlo podemos apreciar que ha quedado al revés. Y los cómicos comprueban por los agujeros de ese telón que detrás de él hay un público extraño, un público que parece venir de otra época. Ante esa extraña aparición comenta José Espejo: ‘No sé si soy de hoy o de ayer’. Pero de todas formas los cómicos se preparan, se abre el telón y ante los ojos de cómicos y espectadores aparece, al fondo de la escena, la hilera de candilejas que marcan la linde del escenario. De pronto, por medio de este golpe de efecto, el espectador ha tomado la perspectiva contraria a la que normalmente adopta, a la que ha estado adoptando desde que ha comenzado a ver el espectáculo.” (DOMÉNECH, 2007: 84)

El telón se derrumba y los espectadores ocupan la escena. No hay aquí un disparo –como ese “Sainete al revés” que, en palabras de su autor, era *Squash*- pero el efecto altera, del mismo modo, la cuarta pared: el distanciamiento brechtiano se relea desde el código posmoderno de la deconstrucción, de modo que se respetan sus mecanismos y hasta su finalidad, pero se cambia –desde los planteamientos propios de Caballero- su semántica: se hace consciente al público de la dimensión espectacular de cuanto sucede ante sí (extrañamiento), se le invita a reflexionar y a tomar partido (compromiso), pero se lleva a cabo una fusión entre lo ficticio y lo real que suma al concepto del teatro épico de Brecht un matiz típicamente calderoniano: ¿dónde se halla la realidad: delante o detrás de ese telón? La dificultad para distinguir lo que vivimos de lo que soñamos –la literatura de la vida- se hace presente y el extrañamiento no nos conduce a una posición externa y crítica de la acción escénica, sino a una vivencia comprometida e interna de esta.

De acuerdo con la triple definición con la que abríamos nuestras conclusiones podemos hacer una breve síntesis de los rasgos esenciales de la literatura dramática de Ernesto Caballero:

## • Teatro crítico

- Se persigue interpretar el presente inmediato: la obra aborda los conflictos propios del tiempo del autor y de los espectadores, incluso cuando se plantea una trama contextualizada en un tiempo anterior o en un espacio irreal.
- El pasado es un instrumento para comprender ese presente: la búsqueda en la Historia no responde a un afán documentalista, sino casi arqueológico, en tanto que los restos del ayer son los cimientos del hoy y, por consiguiente, su explicación más plausible. Así se justifica el interés de Caballero por recorrer algunos de los momentos más críticos de la Historia del siglo XX en algunos de sus textos.
- El mensaje no debe ser emitido por el personaje, sino decodificado por el público: la respuesta no se halla jamás en la función, donde no se llega a conclusiones válidas ni universales, sino en la lectura que de ella haga el espectador. Se evita así el tono panfletario que constituye siempre una amenaza en el discurso literario comprometido.
- La interpelación al tú y al vosotros –el público- es a menudo directa y explícita: se rompe la cuarta pared con la intención de imprecisar al público, no tanto con el afán de desrealizar la representación escénica. El teatro, en este sentido, es tan real como la propia vida, de ahí que tenga sentido su naturaleza combativa: nos permite concienciarnos de la necesidad de actuar en el mundo real puesto que cuanto en él sucede es reflejo –perverso y, a la vez, directo- de cuanto nos sucede a nosotros fuera del patio de butacas.
- El héroe es un personaje anónimo y desprovisto de las características esperables en el protagonista de un relato épico: los personajes marginales se adueñan de la escena y son estos antihéroes cotidianos –reconocibles- quienes llevan a cabo las hazañas heroicas. Dicha heroicidad, a su vez, consiste en acciones minúsculas y normalmente no tiene que ver tanto con la realización de un acto sino, más bien, con la comprensión de una realidad. La huida, la ruptura de un límite o el establecimiento de un lazo afectivo –logros de algunos de sus personajes- no son más que la consecuencia del acto de intelección de los protagonistas de su propia realidad: la acción es necesaria, sí, pero solo goza de sentido cuando es consecuencia de un proceso introspectivo tan profundo como los que protagonizan la mayoría de sus creaciones teatrales.

- El consumismo y el materialismo son los grandes antagonistas de su teatro: no se trata de una visión macroeconómica, sino microeconómica. Al igual que sus héroes –cotidianos y anónimos-, también son aparentemente inofensivos y próximos sus enemigos. La obsesión por un objeto, por un terreno, por un implante estético o por cualquier otro tipo de bien material condena a sus personajes a hacerse conscientes de su vacío vital y nos muestran así las grietas y contradicciones que provoca el capitalismo más salvaje en el individuo contemporáneo.
- La crítica aspira a la universalidad: a pesar de que, a menudo, los textos de Caballero hunden sus raíces con fórmulas aparentemente costumbristas, los conflictos permiten una lectura mucho menos contextual, de modo que los hechos que suceden en escena pueden interpretarse como una crítica mucho más amplia de lo que podría parecer a primera vista. En cuanto a la revisión histórica, esta amplitud de miras hace que la relectura de la Historia española se haga desde la Historia europea, en un intento de entender los conflictos desde una postura mucho más global y menos localista.
- Renuncia a la complacencia: Caballero suele evitar cualquier posible catarsis en su teatro. La incomodidad que provoca en el espectador su visión crítica de la realidad no nace solo de la dureza de los temas que trata –violencia económica, violencia sexual, violencia social- sino, más aún, de la imposibilidad de hallar una salida dentro de la función que concilie al espectador con lo que ha visto en ella. Con las contadas excepciones de su teatro comercial, incluso los finales felices esconden siempre un poso de amargura y, sobre todo, niegan una posible proyección de nuestros anhelos o deseos, de modo que la sensación final resulta áspera para no suavizar la carga de denuncia que encierra su contenido.

• **Teatro metafísico**

- La pregunta clave del teatro de Caballero es filosófica y, más aún, ontológica: ¿cuál es nuestra realidad? ¿Qué responsabilidad tenemos ante ella? ¿Cómo podemos y debemos reaccionar ante lo que creemos percibir y vivir? El sueño de Segismundo y los códigos semióticos propios de subgéneros como el auto sacramental encuentran en su teatro una interpretación filosófica donde, desde el desengaño barroco, se expresa la crisis de valores de finales del siglo XX y la

confusión que, a todos los niveles, dicha crisis provoca en el hombre y la mujer del siglo XXI.

- El conflicto argumental es, por tanto, de tipo filosófico: se construye la obra desde una tensión dramática shakespeariana, pero no se acumulan acciones, sino ideas. Cuanto sucede en escena es una nueva reflexión que acerca a los personajes a la verdad y, con ella, al desenlace: el argumento se construye como una cadena de interrogantes que, en vez de a respuestas, conducen a nuevas preguntas. El final no es más que el último signo de interrogación en dicha cadena y aunque nos desvela la esencia del tema de la obra no nos ofrece su resolución. En este sentido, es un teatro que exige una participación muy activa por parte del público, a quien se le ofrece una pieza que se cierra en cuanto a los hechos, pero no en cuanto a su sentido profundo.
- La obra deconstruye el género de la literatura policíaca desde una dimensión filosófica: se sustituye la pregunta de *quién lo hizo* por la cuestión de *quién somos*. Los personajes de Caballero investigan, como si de improvisados detectives se tratara, una situación ambigua y potencialmente confusa que se plantea al inicio de la obra. Dicho proceso de investigación sostiene el esquema argumental de la obra y se dibuja en una doble vertiente: la dimensión ontológica –donde los personajes se cuestionan sobre el tema de la identidad- y la dimensión ética –donde la pregunta se focaliza en cuál ha de ser su responsabilidad ante sí mismo y ante los demás. Excusas como la indefinición del espacio o la espera de un personaje que no parece llegar son el detonante de esta particular forma de género detectivesco.
- Huella del modelo beckettiano, en el que la espera se convierte en trasunto de la inquietud filosófica del autor. Las que hemos denominado como *obras de espera* de Ernesto Caballero reflejan fielmente este planteamiento en el que el tiempo que comparten varios personajes encerrados –por motivos diversos- en un mismo espacio les obliga a sumergirse en una frenética actividad intelectual cuyo objetivo es entender por qué se encuentran en ese lugar y predecir qué va a depararles. En este sentido, podríamos considerar estas piezas ejemplos de *thrillers metafísicos*, en tanto que el suspense que provocan es puramente filosófico.
- El humor se emplea como mecanismo de conocimiento: la comedia en Caballero no tiene un fin complaciente, puesto que –como decíamos anteriormente- a su

autor no le interesa provocar una empatía cómoda con el espectador. Si bien es cierto que los mecanismos cómicos de las obras de Caballero le permite conectar con un espectro amplio del público, no lo es menos que dichos resortes encierran – a menudo- la clave desde la que ha de interpretarse el conflicto y la psicología del personajes. Humor absurdo, humor negro, humor de ingenio... Todas las fórmulas del humor en Caballero desembocan, finalmente, en humor crítico que, muy al modo de las tesis defendidas por Montaigne, permite conferir amenidad al tono casi ensayístico de algunas de sus escenas y, particularmente, a algunos de sus monólogos.

#### • Teatro metateatral

- Los personajes se hacen progresivamente conscientes de su identidad teatral: no suele plantearse dicha conciencia desde el comienzo del texto, sino que se trata de un estado al que llegan tras evolucionar a lo largo de la función. Su viaje es, por supuesto, simbólico y está lleno de resonancias que pretenden forjar un eco –activo- en el espectador. La liberación pirandelliana de los personajes es, a su vez, rebelión unamuniana: como Augusto Pérez en Niebla, también ellos demandan y exigen a sus creadores (ya sea el autor, ya seamos el público) hasta que deciden tomar las riendas de su destino. El metateatro, pues, se convierte en esta lectura en el modo de plantear temas como la libertad o la dependencia, de modo que sería el punto de unión entre el teatro crítico (denuncia de la alienación y el conformismo) y el teatro metafísico (exhortación a la búsqueda y la construcción de la propia identidad).
- Se reinterpreta el presente desde la tradición literaria: Valle-Inclán, Lorca, Calderón, Shakespeare, San Juan de la Cruz, Jorge Manrique, Cervantes... Teatro, novela y poesía, todos los géneros tienen cabida como punto de partida en la construcción textual de Ernesto Caballero. Su interés por los siglos XVI y XVII –en especial, por el barroco español- es una piedra angular de su concepto dramático.
- Presencia del juego teatral dentro de la propia obra: los personajes se convierten, a su vez, en actores que imitan, interpretan e inventan nuevas caracterizaciones, ya sea porque la ocasión les invita a hacerlo, ya porque su oficio –como sucede en el caso de los espías- les obliga a ello.



- Se alude explícitamente a los referentes teatrales dentro del texto: los personajes no esconden los hilos que conectan su esencia con la de otras obras y autores, al revés, nos hacen conscientes de ellos y, en ocasiones, cortar dichos hilos es la esencia de su recorrido dramático. Tanto en las piezas que deconstruyen obras anteriores como en las que nacen de un impulso autónomo se observa el peso de la tradición y su aplicación desde una óptica innovadora y, a la vez, respetuosa.
- Se reivindica, de modo implícito, la propia dignidad del oficio teatral y se manifiesta, en el empleo de sus técnicas, un profundo dominio de las mismas por parte de su autor. El hecho de que Caballero sea, ante todo, un hombre de teatro encuentra claro reflejo en este continuo juego de referencias donde todo cuanto se dice es, a su vez, eco de lo que otros escribieron.

Este estudio, en definitiva, se centra en un aspecto que consideramos esencial para entender e interpretar el teatro de Ernesto Caballero: su ejercicio de deconstrucción –desde la Literatura, la Filosofía y la Historia- de nuestra realidad en todas y cada una de sus piezas dramáticas. La elección de este ejercicio como centro de nuestro trabajo se debía a que intuíamos que se trataba de un punto esencial para entender su concepto literario y, más aún, la repercusión de su teatro en el panorama cultural de nuestro tiempo. Tras recorrer, pieza a pieza, ese filtro deconstructor que Caballero aplica a sus obras y a las fuentes en las que se inspira, hemos comprobado que, en efecto, su trabajo –radicalmente posmoderno y, a la vez, esencialmente fiel a la tradición- es un acto de continuo equilibrio entre la innovación y el clasicismo, una fórmula que sin prescindir de la experimentación ni de los logros del teatro de la imagen, sí reivindica con todas las consecuencias un teatro de la palabra, un escenario en el que actor y verbo son los auténticos protagonistas.

De los textos que se publiquen y estrenen después de esta tesis tendrán que ocuparse otros, pero –a riesgo de errar en nuestra prolepsis- podemos estar seguros de que en todos ellos se observará dos de los rasgos más básicos de la obra dramática de Ernesto Caballero en sus facetas de autor y de director: el compromiso y la coherencia. Dos características que, por sí solas, ya son razones más que suficientes para prestar atención a su futura evolución, con la esperanza de que nos ofrezca nuevas ocasiones en que situarnos –a la vez- detrás y delante de ese telón que caía en su versión de los *Sainetes* o de ese espejo que rompían de un disparo los personajes de *Squash*. En el

patio de butacas estaremos esperando inquietos y ansiosos el momento en que habremos de ponernos en pie e invadir, con nuestras conciencias, el escenario.

## 10. Repertorio de imágenes

<i>Figura</i>	<b>Pág.</b>
1. Escena de <i>Auto</i> (versión de 2006), con Carmen Machi, Marisol Rolandi, Eva Santolaria y Vicente Díez.	38
2. Escena de <i>En la Roca</i> , estrenada en el Teatro Español por Chema León (Kim) y Eloy Azorín (Guy).	41
3. Escena de <i>Montenegro</i> , estrenado en 2013 en el Teatro Valle Inclán del Centro Dramático Nacional. Dramaturgia y dirección de Ernesto Caballero.	49
4. Escena de <i>Doña Perfecta</i> , estrenada en el Teatro Valle-Inclán en 2012. Dramaturgia y dirección de Ernesto Caballero.	52
5. Escena de los <i>Sainetes</i> estrenados en el Centro Dramático Nacional en 2006. Dramaturgia y dirección de Ernesto Caballero.	55
6. Escena de <i>Montenegro</i> . Dramaturgia y dirección de Ernesto Caballero. En la imagen, los actores Ramón Barea (Don Juan Manuel Montenegro) y Yolanda Ulloa (Doña María)	57
7. En la imagen, Ernesto Caballero dirige a la actriz Aitana Sánchez-Gijón, protagonista del espectáculo <i>Santo</i> , estrenado en el Teatro Español en 2011. La función, compuesta por un tríptico de textos, incluye la pieza <i>Oratorio para Edith Stein</i> , del propio Caballero.	60
8. Escenas de <i>Te quiero, muñeca</i> . Estrenada bajo la dirección de Ernesto Caballero en 2000 y protagonizada por Maribel Verdú y Luis Merlo.	74
9. Escena de <i>Pepe el Romano</i> , estrenada en 2003 y protagonizada por Adolfo Fernández (en la imagen).	76
10. Escena de <i>El amor de Eloy</i> , estrenada en y protagonizada por Patricia Pérez, Javier Martín, Raúl Gomez y David. V. Muro.	77
11. Eloy Azorín (Guy) y Chema León (Kim) en una escena de <i>En la Roca</i> .	79

12. Escena de <i>Maniquís</i> , estrenada en 2008 en el Teatro del Arenal de Madrid.	81
13. Escena de <i>En tierra de nadie</i> . En la imagen, Adolfo Fernández y Roberto Enríquez. Dramaturgia y dirección de Ernesto Caballero.	84
14. Nuria Espert en <i>La loba</i> . Dramaturgia de Ernesto Caballero.	85
15. Escena de <i>Doña Perfecta</i> . En escena, Israel Elejalde y Lola Casamayor.	86
16. Escena de <i>¡Santiago (de Cuba) y cierra España!</i> Texto y dirección de Ernesto Caballero. Estrenada en el Teatro de la Abadía en 1999.	94
17. Diseño de escenografía de Gerardo Trotti para el estreno de <i>Tierra de por medio</i> en 2002. Texto y dirección de Ernesto Caballero.	109
18. Escena de <i>Naces, consumes, mueres</i> , estrenada bajo la dirección de Karina Garantivá en la sala Azarte en 2013. Dramaturgia de Ernesto Caballero a partir del auto sacramental <i>El gran mercado del mundo</i> , de Calderón de la Barca.	117
19. Escena de <i>¡Santiago (de Cuba) y cierra España!</i> en el Teatro de la Abadía (1999)	123
20. Fátima (Rosa Savoini) es uno de los personajes que introduce el elemento popular en <i>Tierra de por medio</i> (2002).	143
21. Escena de <i>Montenegro</i> (2013). Dramaturgia y dirección de Ernesto Caballero. En la imagen, los actores Ramón Barea (Don Juan Manuel Montenegro) y Yolanda Ulloa (Doña María).	224
22. Escenografía de Gerardo Trotti para <i>Tierra de por medio</i> .	243
23. De izquierda a derecha: Eva Santolaria, Vicente Díez, Carmen Machi y Marisol Rolandi en <i>Auto</i> (puesta en escena de 2006)	248
24. Escena de <i>La loba</i> , estrenada en 2012 en el Teatro Español según dramaturgia de Ernesto Caballero y bajo la dirección de Gerardo Vera. En escena, Jeannine Mestre (Birdie Hubbard) y Nuria Espert (Regina Hiddens).	274

## 11. Bibliografía.

### 11.1. Obras y artículos de Ernesto Caballero

#### ■ Obras, versiones y dramaturgias:

- CABALLERO, E. (1983a). *La autoestopista*. En revista *Teatra* 1, 36-38.
- \_\_\_\_\_ (1983b). *Rosaura. El sueño es vida, mileidi*. Inédito: copia personal del autor.
- \_\_\_\_\_ (1985). *El cuervo graznador grita venganza*. Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
- \_\_\_\_\_ (1987a). *Femiscolta*. Inédito: copia personal del autor.
- \_\_\_\_\_ (1987b). *La permanencia*. (Escrito en colaboración con Daniel Moreno). Inédito: copia personal del autor.
- \_\_\_\_\_ (1988). *Sol y sombra*. Inédito: copia personal del autor.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Squash*. Madrid: Ediciones Antonio Machado.
- \_\_\_\_\_ (1992). *A Cafarnaúm. Mientras miren*. En *Precipitados*. Madrid: CNNTE, Colección Nuevo Teatro Español nº12.
- \_\_\_\_\_ (1993a). *Rezagados*. En *Primer Acto* 251, 39-60.
- \_\_\_\_\_ (1993b). *La última escena*. Inédito: copia personal del autor.
- \_\_\_\_\_ (1994a). *Auto. Retén*. Madrid: SGAE.
- \_\_\_\_\_ (1994b). *La última escena*. Inédito: copia personal del autor.
- \_\_\_\_\_ (1996a). *Nostalgia del agua. El quinteto de Calcuta*. Madrid: Biblioteca Antonio Machado de Teatro.
- \_\_\_\_\_ (1996b). *A bordo*. En *Por mis muertos*, 33-54. Sevilla: Galaor.
- \_\_\_\_\_ (1997). *María Sarmiento*. Inédito: copia personal del autor.
- \_\_\_\_\_ (2000). *En una encantada torre*. (Escrita en colaboración con Asun Bernárdez) En *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de España* 83, 130-145.
- \_\_\_\_\_ (2002a). *Destino desierto* (edición electrónica). Valencia: Universitat de València.
- \_\_\_\_\_ (2002b). *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!* Madrid: Fundación Autor.
- \_\_\_\_\_ (2002c). *Te quiero, muñeca. Un busto al cuerpo*. Madrid: Ediciones de la Discreta.
- \_\_\_\_\_ (2002d). *Las mujeres de los futbolistas*. Inédito: copia personal del autor.
- \_\_\_\_\_ (2003a). *Pepe el Romano. La sombra blanca de Bernarda Alba*. Murcia: Universidad de Murcia.
- \_\_\_\_\_ (2003b). *Tierra de por medio*. Madrid. Caos Editorial.

- \_\_\_\_\_ (2003c). *El amor de Eloy*. Inédito: copia personal del autor.
- \_\_\_\_\_ (2004a). *Solo para Paquita*. En *Teatro breve entre dos siglos*, Virtudes Serrano (ed), 295-313. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (2004b). *En tierra de nadie. Dramaturgia de Ernesto Caballero a partir del guión de Danis Tanovic*. En *Primer Acto* 304, 17-38.
- \_\_\_\_\_ (2004c). *Aliento azul*. En *Primer Acto* 304, 40-48.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Josu y los tiburones*. Inédito: copia personal del autor.
- \_\_\_\_\_ (2006a). *El descenso de Lenin*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- \_\_\_\_\_ (2006b). *Leandro o la búsqueda del equilibrio*. Inédito: copia personal del autor.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Sentido del deber*. En *La Ratonera. Revista asturiana de teatro* 19, 79-106.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Maniqués*. 2008. Inédito: copia personal del autor.
- \_\_\_\_\_ (2010). *En la Roca*. Madrid: Cuadernos del Teatro Español.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Oratorio para Edith Stein*. Inédito: copia personal del autor.
- \_\_\_\_\_ (2012a). *La loba*. (Versión de la obra de Lillian Hellman). Madrid: Centro Dramático Nacional.
- \_\_\_\_\_ (2012b). *Doña Perfecta*. (Versión de la obra de Benito Pérez Galdós). Madrid: Centro Dramático Nacional.

#### ■ Artículos:

- CABALLERO, E. (1992a). “Felicitémonos”. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de España* 25, 27.
- \_\_\_\_\_ (1992b). “¿Escribir la escena? ¿Dirigir la palabra?”. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de España* 26, 21-23.
- \_\_\_\_\_ (1993). “Desde el papel del actor”. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de España* 28, 25.
- \_\_\_\_\_ (1998a). “El actor, ese futbolista”. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de España* 66-67, 68-69.
- \_\_\_\_\_ (1998b). “De Brecht al actor de hoy”. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de España* 70-71, 288-289.
- \_\_\_\_\_ (1999). “El teatro imposible de principios de siglo”. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de España* 77, 110-112.
- \_\_\_\_\_ (2000). “Una traición leal: los límites de la representación calderoniana”, *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de España* 83, 116-119.

- \_\_\_\_\_ (2003). “Tierra de por medio”. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de España* 95, 132-133.
- \_\_\_\_\_ (2004a). “Destellos del cometa Halley”. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de España* 99, 189-190.
- \_\_\_\_\_ (2004b). “El texto dramático desde su perspectiva de puesta en escena”. En *Teatro y Sociedad en la España actual*, Wilfried Floeck y María Francisca Vilches de Frutos (eds.), 361-367. Madrid: Iberoamericana.
- \_\_\_\_\_ (2004c). “Riña a garrotazos”. *Primer Acto* 304, 8.
- \_\_\_\_\_ (2010a). “Directores y escenógrafos ante la escenificación”. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de España* 131, 28.
- \_\_\_\_\_ (2010b). “Los viejos retratos”. En *En la Roca*, 9-11. Madrid: Cuadernos del Teatro Español.

## 11.2. Obras y artículos de referencia sobre Ernesto Caballero

- ARMADA, A. (1984). “Producciones Marginales plantea con su montaje 'Rosaura' una opción 'privada' del teatro independiente”. En *El País* (18 de agosto). Edición digital.
- BAYO, E. (2010). “El ileso novio de la muerte”. En *En la Roca*, 49-112. Madrid: Cuadernos del Teatro Español.
- BERNÁRDEZ, A. (2001): Prólogo a *Te quiero, muñeca. Un busto al cuerpo*, 7-15. Madrid: Ediciones de la Discreta.
- BRIONES, R. (2012) “Entrevista a Ernesto Caballero, director del CDN”. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de España* 140, 28-41.
- CABAL, F. (1994). “¿Por qué me gusta tanto Ernesto?”. En *Auto. Retén*, 71-75. Madrid: SGAE.
- \_\_\_\_\_ (2009). “Entrevista a Ernesto Caballero”. En *Dramaturgia española de hoy*, 255-273. Madrid. Ediciones y Publicaciones Autor.
- CAMPAL, J. L. (2007). “Ernesto Caballero, obra a obra”. *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, 75-78.
- CARUANA, P. (2003). “En el estreno de *Tierra de por medio*. Ernesto Caballero, corredor de fondo”. *Primer acto* 297, 72-77.
- CISNEROS, G. (1996). “*Auto*, de Ernesto Caballero o la honestidad de una búsqueda”. En *Teatro y democracia en España 1975-1995*, 191-199. Barcelona: CITEC.
- CORBILLÓN, A. (2012). “El teatro del nuevo tiempo”. *El Norte de Castilla*. Edición digital.

- CORNAGO BERNAL, O. (1997). "Puesta en escena actual del teatro clásico: dirección de escena y escritura teatral en Sergi belbel y Ernesto Caballero". *Assaig de teatre* 7, 8 y 9: 269-295.
- DOMÉNECH RICO, F. (2001a): "Análisis de *Auto*, de Ernesto Caballero". *Acotaciones* 6, 56-69.
- \_\_\_\_\_ (2001b). "*Sentido del deber*, una pasión calderoniana". *Acotaciones* 7, 107-110.
- \_\_\_\_\_ (2002). "Ernesto Caballero cierra contra el 98". En *Santiago (de Cuba)... y cierra España*, 5-9. Madrid: Fundación Autor.
- \_\_\_\_\_ (2006). "El retorno del compromiso. Política y sociedad en el teatro último (Juan Mayorga y Ernesto Caballero)". En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, 505-517. Madrid: Visor Libros.
- \_\_\_\_\_ (2007). "Texto y escenografía. El espacio escénico en *Sainetes*, de Ramón de la Cruz (CNTC, 2006)". En *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, José Romera Castillo (ed.), 77-90. Madrid: Visor Libros.
- \_\_\_\_\_ (2010). "Poética de lo real (Seis calas en la obra teatral de Ernesto Caballero)". En *En la roca*, 13-46. Madrid: Cuadernos del Teatro Español.
- FERNÁNDEZ, J. R. (1999). "*Santiago (de Cuba)... y cierra España*, en el Teatro de La Abadía. Queremos tanto a Ernesto". *Primer acto* 277, 124-125.
- FUENTES, R. (2013). "*Naces, consumes, mueres* de Ernesto Caballero: el dios del mercado". *El imparcial* (15 de junio). Edición digital.
- GALINDO, C. (1992). "Ernesto Caballero, un autor marginal con futuro comercial" *ABC* (15 de noviembre). Edición digital.
- GARCÍA, I. (2010). "*En la Roca*, de Ernesto Caballero". *ADE* 130, 121-125.
- GARCÍA-MUÑOZ, F. (1993). "Con Ernesto Caballero: La palabra, acción hablada". *Primer acto* 251, 34-37.
- MARTÍNEZ THOMAS, M. (2000). "Attention, un crime peut en cacher un autre. La problematique du même et de l'autre dans deux monologues de Ernesto Caballero et Alfonso Zorro". *Hispanística* XX 15, 284-304.
- MORA, M. (1998). "Amara a Lorca y odiar el lorquismo". *El País* (9 de febrero). Edición digital.
- MORAL, I. (1989). "Introducción". En *Squash*, 9-15. Madrid: Editorial Antonio Machado.
- MORENO, D. (2004). "Entrevista con Ernesto Caballero". *Primer Acto* 304, 10-14.



- PACO, M. (2003). "Introducción y bio-bibliografía de Ernesto Caballero". En *Pepe el Romano*, 9-30. Murcia: Universidad de Murcia.
- PASCUAL, I. (1996). "Apertura del CDN. Destino desierto. La libertad en tiempos de inmovilismo". *Primer acto* 266, 176-177.
- PERALES, L. (2011) "Ernesto Caballero alcanza al fin su recompensa, dirigirá el CDN". *El Cultural* (6 de enero). Edición digital.
- \_\_\_\_\_ (2012). "Como autor seré el último de la fila en el CDN". *El Cultural*. Edición digital.
- PÉREZ-RASILLA, E. (1996). "Análisis de *Auto*, de Ernesto Caballero". *ADE* 52-53, 52-53.
- \_\_\_\_\_ (2000). "Un singular homenaje a Calderón de la Barca". *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de España* 83, 128-129.
- ROMO, J. L. (2013). "Nos hemos vuelto bárbaros". *Metrópoli* (16 de diciembre). Edición digital.
- TORRES, R. (2011). "Ernesto Caballero: un todo terreno escénico". *El País*. (29 de octubre). Edición digital.
- VICENTE, A. (2012). "Doña Perfecta". *Godot* 25, 8-13.
- VIZCAINO, J. A. (1993). "El teatro clínico de Ernesto Caballero". *Primer acto* 251, 28-33.

### **11.3. Artículos y obras de referencia sobre el teatro español del último tercio del siglo XX**

- AAT (2001). *El teatro español ante el siglo XXI*. Madrid. Asociación de Autores de Teatro.
- ABBAS, K. M. (2010). *La renovación del teatro español en el último tercio del siglo XX*. Almería: Espiral.
- ALONSO DE SANTOS, J. L. y CABAL, F. (1985). *El teatro español de los ochenta*. Madrid: Fundamentos.
- AMESTOY, I. (1997). "La literatura dramática española en la encrucijada de la posmodernidad". *Ínsula* 601-602, 3-5.
- ARAÚJO, L. (1999). "¡Que viene el boom!". *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro* 0, 35-37.
- \_\_\_\_\_ (2004). "¿Innovar no es tradición?". *Primer acto* 303, 96-103.

- AZNAR SOLER, M. (Ed.) (1996). *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*. Barcelona: CITEC.
- BERENGUER, A. (2002). “Las vanguardias en el teatro occidental contemporáneo”. En *Teatro y anfiteatro. La vanguardia del drama experimental. (Actas del XV Congreso de Literatura Española Contemporánea)*, S. Montesa (Ed). Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- BUERO VALLEJO, A. (1999). *El futuro del teatro y otros ensayos*. Valencia: Diputació de Valencia / Institut Alfons el Magnànim.
- CABAL, F. (2009). *Dramaturgia española de hoy*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor.
- CALABRESE, O. (1989). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- CENTENO, E. (1996). *La escena española actual*. Madrid: SGAE.
- ENRIQUE DUARTE, J. (2001) “La interlocución en los autos sacramentales de Calderón”. En *Criticón* 81-82, 105-127.
- FERNANDES, S. (2002). “Notas sobre la dramaturgia contemporánea”. *Gestos* 17, 35-47.
- FERNÁNDEZ LERA, A. (1985). *La escritura teatral a debate (ponencias del encuentro de autores teatrales)*. Madrid: CNNTE.
- FLOECK, W. (1997a). *Spanisches Gegenwartstheater I. Eine Einführung*. Tübingen: Francke.
- \_\_\_\_\_ (1997b). “Escritura dramática y posmodernidad. El teatro actual, entre neorrealismo y vanguardia”. *Ínsula* 601-602, 12-14.
- \_\_\_\_\_ (1999). “Teatro y posmodernidad en España”. En *Entre actos: diálogos sobre teatro español contemporáneo*, 157-164. Pennsylvania: Estreno.
- \_\_\_\_\_ (2004a). “El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad”. *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal* 14, 47-67.
- \_\_\_\_\_ (2004b). “¿Entre posmodernidad y compromiso social? El teatro español a finales del siglo XX”. En *Teatro y sociedad en la España actual*, W. Floeck y M. F. Vilches (eds.), 189-207. Frankfurt am Main / Madrid: Iberoamericana.
- FLOECK, W. y VILCHES M. F. (Eds.) (2004). *Teatro y sociedad en la España actual*. Frankfurt am Main / Madrid: Iberoamericana.
- GABRIELE, J. P. (Ed.) (1994). *De lo particular a lo universal: el teatro español del siglo XX y su contexto*. Frankfurt: Vervuert.

- \_\_\_\_\_ (2009). *Los dramaturgos hablan. Entrevistas con autores del teatro español contemporáneo*. Oviedo: KRK Ediciones.
- GARCÍA TEMPLADO, J. (1992). *El teatro español actual*. Madrid: Anaya.
- GÓMEZ GARCÍA, M. (1996). *El teatro de autor en España (1901-2000)*. Madrid: AAT.
- GRAY, M. (2011). *Claves y estrategias metateatrales. Una propuesta para el estudio y práctica del metateatro en la contemporaneidad*. Madrid: O Grelo.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (Ed.) (2012). *Teatro breve actual*. Madrid: Castalia.
- \_\_\_\_\_ (2010). “La des(cons)trucción y el humor en el teatro español contemporáneo”. En *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 119-142. Madrid: Visor Libros.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Literatura española desde 1939 hasta la actualidad*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- H. J. (2000). “El teatro alternativo en el 2000”. *Primer acto* 282, 33-36.
- HARO TECGLÉN, E. (2003). “Humor y dolor”. *El País Madrid*, 42.
- HARTWIG, S. (2002). “¿La escena en busca de teatralidad? Reflexiones sobre el uso del color en el Festival alternativo de 2001”. *Acotaciones* 8, 67-85.
- HERAS, G. (1985) (Ed.) Prólogo en *Última toma. El cuervo graznador grita venganza. Sabina y las brujas*, 7-8. Madrid: CNNTE.
- \_\_\_\_\_ (1989). “La imprescindible dialéctica de un teatro para el siglo XXI”. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de España* 13-14, 30.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Escritos dispersos (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas)*. Madrid: CNNTE.
- \_\_\_\_\_ (2009). “Reflexiones sobre líneas y tendencias de la puesta en escena a comienzos del siglo XXI”. En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, J. Romera Castillo (Ed.), 75-85. Madrid: Visor Libros/UNED.
- HORMIGÓN, J. A. (2002). *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*. Madrid: ADE.
- JAVIER, F. (1998) *El espacio escénico como sistema significante. La renovación del espacio escénico*. Buenos Aires: Leviatán.
- KOLTÈS, B-M. (2012). *Teatro*. Buenos Aires: Colihue.
- LEONARD, C. y GABRIELE, J. P. (Eds.) (1996a) *Teatro de la España democrata: los noventa*. Madrid: Fundamentos.
- \_\_\_\_\_ (1996b). *Panorámica del teatro español actual*. Madrid: Fundamentos

- \_\_\_\_\_ (2012). *Teatro español del siglo XXI: actos de globalización*. Winston-Salem, North Carolina: Editorial Teatro.
- LÓPEZ, F. J. (2014a). “Montenegro. Del ayer al hoy, según Ernesto Caballero”. *El cuaderno* 53, 25-26.
- \_\_\_\_\_ (2014b). “La búsqueda del yo. Identidad y compromiso en el teatro de Ernesto Caballero”. *Estreno*, vol. XL, 1 (en prensa).
- LÓPEZ MOZO, J. (1995) “El teatro de los noventa. Los nuevos directores de escena”. *Reseña* 281, 19-22.
- \_\_\_\_\_ (2009). “Chequeo al teatro español. Perspectivas”. En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, José Romera Castillo (Ed.), 37-74. Madrid: Visor Libros.
- MATTEINI, C. (1998). “¿Qué tienen que decir los jóvenes autores? Voces para el 2000”. *Primer acto* 272, 6-15.
- McDERMOTT, P. (1995) *El auto secular en el teatro posmoderno español: La última escena, de Ernesto Caballero*. AIH. Actas XII.
- McHALE, B. (1987). *Postmodernism Fiction*. New York/London: Methuen.
- MIGUEL MARTÍNEZ, E. (2002). *Teatro español 1980-2000. Catálogo visitado*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- MIRALLES, A. (1994). *Aproximación al teatro alternativo*. Madrid: AAT.
- OLIVA, C. (1989). *El teatro desde 1936*. Madrid: Alambra.
- \_\_\_\_\_ (1998). “Panorama general del teatro español en la década de los noventa”. En *La dramaturgia en Iberoamérica: Teoría y práctica teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- \_\_\_\_\_ (2001). “Diario de a bordo. El teatro español ante el siglo XXI”, *ADE teatro: Revista de los Directores de España* 85, 16-22.
- \_\_\_\_\_ (Ed.) (2002). *El teatro español ante el siglo XXI*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- \_\_\_\_\_ (2004a). *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (2004b). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- OROZCO VELA, M. J. (2006). “El teatro breve del nuevo milenio: claves temáticas y artísticas”. En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, José Romera Castillo (Ed.), 721-734. Madrid: Visor Libros.
- PACO, M. (2000). “Ángel Valbuena y el auto sacramental en el teatro español del siglo XX”. *Monteagudo* 3, 97-112.

- PAGNONI BERNIS, F. G (2011). "Metaficción como artificio y teorías del humor. Del barroco a la postmodernidad". *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 3. Edición electrónica.
- PÉREZ JIMÉNEZ, M. (1998). *Panorama del teatro español en los años 80 y 90*. Madrid: Universidad de Alcalá.
- \_\_\_\_\_ (Ed.) (1998). *Antología del teatro español actual (Perspectiva estético-formal)*. Madrid: Universidad de Alcalá.
- PÉREZ-RASILLA, E. (1993). "Notas para la caracterización de la joven literatura dramática española. Entre la farsa y la vanguardia". *Primer acto* 249, 25-30.
- \_\_\_\_\_ (1996). "Veinticinco años de escritura teatral en España: 1972-1996". *ADE teatro: Revista de los Directores de España* 54, 149-166.
- \_\_\_\_\_ (1997). "La escritura teatral, hoy". *Ínsula* 601-602, 33-36.
- \_\_\_\_\_ (2001). "El teatro español ante el siglo XXI. ¿El inicio de un gran debate?". *ADE teatro: Revista de los Directores de España* 85, 15-16.
- \_\_\_\_\_ (2003a). "El teatro desde 1975". En *Historia del teatro español*, J. Huerta Calvo (Ed.), 2855-2884. Madrid: Gredos.
- \_\_\_\_\_ (2003b). "La recepción del teatro desde los años cuarenta". En *Historia del teatro español*, J. Huerta Calvo (Ed.), 2855-2884. Madrid: Gredos.
- POVEDA, L. (1996). *Texto dramático. La palabra en acción*. Madrid: Narcea.
- RAGUÉ-ARIAS, M. J. (1996). *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.
- REBOLLO SÁNCHEZ, F. (1994). *Perspectivas actuales del teatro español (1900-1994)*. Madrid: Universidad Complutense.
- RODRÍGUEZ SALAS, J. (1993). "Salas alternativas madrileñas. Apuntes para una definición". *Primer acto* 250, 92-97.
- ROMERA CASTILLO, J. (Ed.) (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- \_\_\_\_\_ (Ed.) (2007). *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*. Madrid: Visor Libros.
- \_\_\_\_\_ (Ed.) (2008a) *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- \_\_\_\_\_ (2008b). "Teatro, cine y narratividad en España en los inicios del siglo XXI", *ADE teatro: Revista de los Directores de España* 122, 215-222.

\_\_\_\_\_ (Ed.) (2009a). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.

\_\_\_\_\_ (Ed.) (2009b). *Personaje teatral: La mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.

\_\_\_\_\_ (Ed.) (2011a). *Teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.

\_\_\_\_\_ (2011b) *Teatro español entre dos siglos a examen*. Madrid: Verbum.

\_\_\_\_\_ (Ed.) (2012). *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.

RUIZ RAMÓN, F. (1994). “Introducción a una patología del teatro español contemporáneo”. En *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, 13-28. Madrid: Iberoamericana.

\_\_\_\_\_ (1998) *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Fundación Juan March / Cátedra.

\_\_\_\_\_ (2011) *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.

SÁNCHEZ, J. A. (1999). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.

SERRANO, V. (Ed.) (2004). *Teatro breve entre dos siglos*. Madrid: Cátedra.

\_\_\_\_\_ (1997). “Política, teatro y sociedad: Temas de la última dramaturgia española”. *Monteagudo 2*, 75-92.

\_\_\_\_\_ (1998). “Hispanismo y teatro español de hoy”. *Monteagudo 3*, 153-156.

TORO, A. y FLOECK W. (Eds.) (1995). *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*. Kassel: Reichenberger.

VALLS, F. (1985). “El teatro español entre 1975-1985”. *Nuevas Letras 3-4*, 109-117.