



## EL REALISMO SUBJETIVO DE IGNACIO DEL MORAL

Juan Manuel Joya



### ■ 1. Nace un dramaturgo

En 1976 Ignacio del Moral (San Sebastián, 1957) tiene su primera experiencia como autor teatral –quizá más *político-festiva* que teatral–: el suelo de la secretaría de la Universidad Autónoma de Madrid se vino abajo provocando numerosos heridos, y los estudiantes vinculados a las abundantes organizaciones de izquierda del momento expresaron su protesta con un celebrado encierro; allí Del Moral escribe y representa *El hundimiento de la Autónoma*, una canción épica, que posteriormente también recorrerá diversas facultades y centros educativos.

Era como si el mundo se hubiera hundido  
Doscientos estudiantes, sin remisión  
Cayeron por el hueco  
Que a sus pies se abrió  
Y si no falla la cuenta  
De heridos hubo setenta.

[...] Y cuando alguien hablaba  
De escapar por la ventana  
Se pudo ver la labor  
De un antiguo rector

Rejas!!  
Rejas!!  
Rejas!!

---

En las puertas  
En las ventanas  
Para los cuerpos  
Para las mentes  
Para las almas

La vocación teatral de Del Moral estaba desarrollándose desde 1974, año en el que entra a formar parte del Aula de Teatro de la Universidad Autónoma dirigida por Manuel Canseco y Julia Trujillo. Sus estudios de Biología entran en crisis al tomar la decisión de pertenecer a la compañía El Corral de la Pacheca creada por Canseco, donde se reencuentra con Ernesto Caballero, un compañero de los tiempos del bachillerato, con quien afianzará una amistad humana y profesional de larga trayectoria. El paso del tiempo nos dará la dimensión de las huellas dramáticas que esta amistad haya dejado en la obra de ambos.

Caballero y Del Moral, abandonando definitivamente sus respectivos estudios universitarios, deciden presentarse en 1979 al examen de ingreso de la RESAD –Real Escuela Superior de Arte Dramático–, la única que, en Madrid, permitía estudios oficiales de teatro. Sólo Caballero es admitido y Del Moral busca una salida en la compañía Teatro Libre, que dirige José Luis Alonso de Santos. En estos momentos, Teatro Libre –una de las últimas compañías de teatro independiente– estaba organizado en dos grupos: los que representaban *Del Laberinto al 30*, de Alonso de Santos, dirigidos por el propio autor; y los que, coordinados por el actor Félix Fernández, preparaban *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón*, obra infantil de Alonso de Santos, en la que Ignacio del Moral interpretará a “Regaliz, dragón de larga cola que duerme en perejil”. Esta sección infantil de Teatro Libre, denominada Tres Tristes Libres, llegó a estrenar obras como *El ruiseñor* (títeres), según el cuento de Andersen; *Las aventuras y andanzas del Aurelio y la Constanza*, creación colectiva en la que se combinan marionetas y actores; o *Entre pitos y flautas, besos*, de Alonso de Santos.

En este contexto biográfico nace *La gran muralla* en 1982, la primera obra de Ignacio del Moral, ganadora del I Premio de

---

Teatro Infantil sobre el Medio Ambiente promovido por el Ayuntamiento de Badajoz. ¿Pero cuál era el marco socioteatral en España cuando sale a la luz esta obra?



*Ignacio del Moral.*

## ■ 2. Teatro en la década de los ochenta

Con la llegada del PSOE al gobierno de la nación (octubre, 1982-marzo, 1996), progresivamente, parte del aparato teatral pasa a manos de antiguos miembros del Teatro Independiente (Rodolf Sirera, Director del Teatro Principal de Valencia; Jesús Cracio, Instituto de la Juventud; Miguel Narros, director del Teatro Español; Guillermo Heras, director del CNNTE.; Lluís Pasqual, director del CDN; José Carlos Plaza, director de CDN; José Manuel Garrido, Director General de Teatro; Juan Margallo, director del Festival de Cádiz...). A la larga, este fenómeno ocasionó algunas reticencias en determinados sectores de la profesión teatral: La Administración Central –según decía Antonio Gala– “ha puesto en manos de directores de su confianza determinados teatros, textos y espectáculos que ellos han montado para su propio gusto. [...] [El Teatro Independiente] era una gran esperanza como crisol de nuevos hombres de teatro; representaba las nuevas tendencias

---

reales del momento; imponerlas desde arriba es lo que ha sido terrible".<sup>1</sup> Para Francisco Nieva, tal como denunciaba al director José Luis Alonso, este recambio era políticamente inevitable: "Desengáñate, José Luis, éstos son aquellos que tanto sabían de Stanislavski, que se van a repartir la torta porque les ha llegado su hora. Resignación".<sup>2</sup>

El PSOE, en consonancia con su visión del teatro como "servicio público", afianzó el intervencionismo estatal, algo que, como lugar común, la profesión teatral venía reclamando muchos años atrás. Se pedía una política coherente de subvenciones especialmente por aquellos que entendían el hecho teatral como un fenómeno de interés social y cultural. Los recursos económicos destinados al teatro crecieron de forma muy significativa. Sin embargo, tampoco estos mecanismos intervencionistas encontraron siempre buena acogida incluso en escritores hipotéticamente proclives a ellos: "Vivimos –decía Alfonso Sastre– bajo un Estado Leviatán, que nos permite teóricamente las libertades (porque sin su ayuda no se puede hacer nada), pero que tiene una contrapartida peligrosa: la de condicionar todo lo que hagamos".<sup>3</sup> "El sistema de subvenciones es, evidentemente –según Fermín Cabal–, un mecanismo de poder. Es más sutil que la censura, que corresponde a un proceso traumático, pero está claro que forma parte del mismo sistema. [...] El PSOE hoy es un obstáculo para el desarrollo renovador y exigente de nuestro arte. Yo les apoyé cuando creí que podían propiciarlo. Pero no hay desarrollo posible porque han aniquilado el teatro de creación, de base. Han suprimido las vías de acceso".<sup>4</sup>

Parte del esfuerzo de la Administración se dirigía hacia la descentralización teatral en apoyo de las nuevas instituciones autonómicas: se restauran antiguos teatros por toda la geografía española, con la idea de crear un circuito teatral que desnuclearice Madrid y Barcelona. A lo largo de los años van surgiendo los Centros Dramáticos Nacionales (Cataluña, Galicia,

---

<sup>1</sup> Antonio Gala, *El Público*, 93, XI-XII-1992, p. 33.

<sup>2</sup> Francisco Nieva, "La boca del perro", en José Luis Alonso, *Teatro de cada día*, Madrid, ADE, 1991, p. 79.

<sup>3</sup> Alfonso Sastre, en "Alfonso Sastre: Un largo viaje desde Madrid a Euskadi", entrevista de J. L. Vicente Mosquete, Cuadernos *El Público*, nº 38, XII-1988, p. 23.

<sup>4</sup> Fermín Cabal, *Boletín ACEE*, nº 7, I-1992.

---

Valencia, Extremadura, Andalucía...). En esta misma vía, se integran los numerosos festivales internacionales que surgen por toda España: Almagro, Mérida, Granada, Madrid, Barcelona, Cádiz... En 1988 se llegaron a celebrar en España 165 festivales, según refiere César Oliva.<sup>5</sup>

Lo que llegó a ser alarmante, al menos al comienzo de la década, fue la falta de correlación entre el aumento de presupuesto público dedicado al teatro y el número de sus espectadores. Desde 1975 las cifras globales de asistencia al teatro estaban bajando progresiva e imparablemente. José Manuel Garrido, Director General de Música y Teatro, intentaba dar una explicación al fenómeno: "La suma fragilidad de las estructuras empresariales, de una parte, y el hecho de que el teatro independiente de los años 60 era un teatro combativo, que convertía en cómplices a público y actores, y que el advenimiento de la democracia, al ofrecer otros foros políticos, despobló los teatros, porque la política se hacía ya en otra parte".<sup>6</sup>

Sin abandonar el CDN, que seguía su programación de autores españoles y extranjeros y sus criterios de disponer montajes monumentales de gran belleza, la Administración intentó apoyar a los autores más jóvenes o a los dramaturgos con opciones estéticas divorciadas del gran público a través de dos nuevas iniciativas:

- 1) En 1983, Jesús Cracio, que había sido actor de los grupos de teatro independiente La Máscara, Los Goliardos, El Espolón del Gallo y El Gayo Vallecana, da inicio, dentro del Instituto de la Juventud del Ministerio de Cultura, a un programa de talleres, seminarios, muestras y encuentros de promoción al teatro escrito por autores jóvenes. El Premio de Textos Teatrales "Marqués de Bradomín" se instituyó también para este fin. Algunas reseñas históricas comienzan a hablar de la "Generación Marqués de Bradomín"; es ésta una noción discutible, que ahora no es el momento de cuestionar ya que, en todo caso, los autores de este grupo dieron sus frutos

---

<sup>5</sup> César Oliva, *Gestos*, nº 12, XI-1992.

<sup>6</sup> Antonio Núñez, "Entrevista con José Manuel Garrido", *Ínsula*, nº 456-457, XI-XII-1984.

---

teatrales en la década siguiente.

- 2) En 1984, se crea el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas con sede en la Sala Olimpia de Madrid, que, como su propia denominación sugiere, trataba de dar espacio al teatro de aliento vanguardista y generar un público necesariamente minoritario fiel a este tipo de propuestas. Se encarga de la dirección del Centro a Guillermo Heras, antiguo responsable del grupo Tábano. El CNNTE cerró sus puertas en 1994.

La insuficiencia de estas iniciativas, el nuevo dinamismo social, la progresiva llegada de varios directores argentinos que habían huido de la represión política en su país... dio como resultado el nacimiento a mitad de la década del movimiento alternativo, que, de algún modo, restituía en parte el espíritu del teatro independiente, pero que, en realidad, hacía arraigar en España las fórmulas *off-off* ensayadas en Estados Unidos e Inglaterra muchos años antes. En las grandes ciudades (Madrid –Cuarta Pared, 1986; Ensayo 100, 1988–; Barcelona –Beckett, 1989–; Aranjuez –La Nave, 1989–; Palma de Mallorca –Teatre Sans, 1990–; Sevilla –La Imperdible, 1990–; Zaragoza –Teatro Arbolé, 1990–...) surgen un buen número de salas pequeñas que sobreviven sobre todo por su actividad como escuelas teatrales, y que en la década siguiente conseguirán agruparse en una asociación de salas alternativas y tener una salida pública a través de los festivales Alternativos, subvencionados con fondos públicos de las diversas Comunidades. Con el tiempo, estas salas serán la única posibilidad de que muchos de los autores vivos de teatro estrenen sus obras.

Si la atención a los jóvenes dramaturgos y la descentralización teatral fueron objetivos emprendidos en esta década, también se pusieron en estos años las bases de una renovación en el tratamiento de los clásicos de nuestro Siglo de Oro. O al menos, eso era lo que se perseguía cuando en 1986 sale a la luz la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Al estilo de sus homólogas francesas o inglesas, la CNTC pretende dar amplitud y solidez al repertorio clásico español, afianzando unas maneras escénicas cada vez más eficaces en su relación con el público contemporáneo. Se nombra

---

director de la CNTC a Adolfo Marsillach que la dirige desde enero de 1986 a julio de 1989, y de enero de 1992 a enero de 1997.

### ■ 3. La nueva literatura dramática

Buena parte del caudal dramático de este periodo –escrito por autores nacidos entre 1950 y 1960–, está “vinculado –según Lourdes Ortiz– con una serie de autores de la generación anterior como Alonso de Santos o Fermín Cabal, que parte de una determinada concepción aristotélica de la puesta en escena, aplicada a un teatro de “hoy”, por lo general de raíz naturalista [...]; dentro de un determinado estilo que puede conectar tal vez con algunas tendencias del más reciente realismo norteamericano”.<sup>7</sup> Incluso muchos de los más jóvenes autores fueron alumnos de un Taller de Dramaturgia dirigido por Cabal (Caballero, Pedrero, Onetti, Nancho Novo, Armada, García May...), que les sirvió para tomar una cierta conciencia de generación, a pesar de sus diferencias personales en la escritura. Algo semejante ocurrió con el Taller de Jesús Campos (invierno 1984) que pone a Ignacio del Moral en contacto con escritores como Paloma Pedrero, Yolanda García, Luis Araujo...

Sin entrar ahora en el espinoso debate sobre la importancia de los talleres de dramaturgia en la configuración de nuestra historia teatral reciente, Alonso de Santos y Cabal no son una *plantilla* para la nueva generación de autores, ni mucho menos; algunos de ellos ni tan siquiera se sienten continuadores del modelo dramático (llamémosle sin entrar en detalles: *realismo popular urbano*) que estos dos autores representan. Quizá todos –Alfonso Zurro (1953), Miguel Murillo (1953), Paloma Pedrero (1957), Ignacio del Moral (1957), Ernesto Caballero (1957)...– estarían dispuestos a reconocer que Alonso de Santos y Cabal son los primeros que reorientan la dramaturgia española de la Transición hacia una realidad social genuina y hacia los verdaderos intereses del público.

Aunque es difícil negar que este nuevo grupo continúa de algún modo las corrientes del realismo crítico del grupo anterior (por

---

<sup>7</sup> Lourdes Ortiz, "I Encuentro de Autores en Asturias", 19-I-1990, *Primer Acto*, separata nº 233, p. 11-12.

---

ejemplo, tienden a personajes marginales o de clase media aturcidos, desvalidos, masacrados por cercos sociales específicos), cada autor llevó esas líneas hacia territorios muy personales: Zurro reencontrándose con la farsa popular y el esperpento; Murillo dando un papel decisivo a la memoria tanto personal como colectiva; Pedrero ahondando en las relaciones de pareja; Del Moral fijando su mirada allí donde los conflictos dejan ver el otro lado –poético y mágico– de lo real; Caballero conduciendo su realismo a un punto de cruce con el simbolismo existencial...

Todos estos autores comparten un buen número de rasgos, en parte comunes con la generación anterior. (Conscientemente, los rasgos que destaco sólo son corroborados con citas de Ignacio del Moral para que, además de marco generacional, el balance permita atisbar también una mínima poética personal del escritor).

- Casi todos ellos proceden del teatro: de los estudios oficiales o privados, de la práctica teatral como actores o como directores... Lo que acarrea una determinada manera de entender la escritura teatral muy próxima a la realidad de la representación.
- Tras la estampida general del público de teatro, el primer objetivo de esta generación es lograr la recuperación del público teatral. Sin público no hay teatro. Si el público se ha marchado, habrá que iniciar un camino hacia él desde el teatro. Para Ignacio del Moral, el autor se legitima con un público: “Escribo teatro para representarlo. Lo contrario es una frustración. Por eso el escritor ha de tener en cuenta al público; el teatro es un arte para el público y lo demás son consuelos o aberraciones”.<sup>8</sup> “Nuestra generación ha llegado al teatro en una época, finales de los setenta y comienzos de los ochenta, en la que ya no era importante el contacto con el público, ese buscar la reacción inmediata. [...] Un teatro sin público, un teatro que no produzca debate, se convierte en una liturgia desprovista de significado y trascendencia, en lo que ya buena parte del teatro significa hoy, un deber cultural que la institución

---

<sup>8</sup> Ignacio del Moral, Ya, 19-IV-89.

---

[sic] subvenciona. Se monta y se representa de espaldas a una sociedad que, además, y para mí es lo más atacante, es la que paga".<sup>9</sup>

- Esta necesidad de legitimarse en el público condiciona sus armas dramáticas: Valoran la "teatralidad" como elemento constitutivo de sus obras, una teatralidad descubierta en la escena misma, pero que desea ajustarse al modelo dramático aristotélico (dicho sea en contraposición al teatro épico o a los experimentalismos vanguardistas); es decir, la fábula, el armazón psicológico de los personajes... "Nuestra iniciación en esos mecanismos ['aristotélicos' y de oficio] hay que buscarla en la necesidad de conectar con un público que nos legitime".<sup>10</sup>
- El escritor es sobre todo un creador de historias que interesan a un público: "Cada uno verá las cosas a su manera y las comunicará según sus códigos éticos y estéticos, pero todos tenemos claro que es necesario despertar el interés de quien nos escuche".<sup>11</sup>
- Su interés por lo visual, siempre queda dentro de un realismo popular, como "militantes de la inmediatez", en expresión acuñada por Ernesto Caballero. Realismo en sentido amplio, no en la formulación restringida de los años 50 ó 60, con predominio del humor y la ironía, y sin dejar de acoger formas simbólicas o poéticas cuando se considera oportuno.
- Su expresión dramática rehúye el experimentalismo por el experimentalismo: "Se piensa: ya que es joven que traiga algo nuevo, no lo de siempre. Pero, ¿qué es "lo de siempre"? Para nosotros, "lo de siempre" son teatros vacíos, ejercicios pedantes, vanguardismos forzados... [...] El deber impuesto de renovar trae consigo un notable vacío de contenidos".<sup>12</sup> Trabajan con recursos teatrales tradicionales (sainete, comedia urbana) o con nuevas

---

<sup>9</sup> Ignacio del Moral, "I Encuentro de Autores en Asturias, 19-I-1990", *Primer Acto*, separata nº 233, p. 7.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 9.

---

formas de éxito social (cómic, publicidad, cine, TV...) en las que esta generación se ha formado. Es la primera generación que ha desarrollado su infancia en contacto con la televisión.

- El teatro deja de ser una tribuna intelectual. El teatro excesivamente especulativo aleja al público. “No hay que olvidar que mientras que para un autor el teatro es su vida, para el público es su ocio”.<sup>13</sup> El desprestigio de lo intelectual, como fenómeno desvinculado del mundo inmediato, es un rasgo de ciertas formas de contracultura. Esta tendencia trata los grandes temas (amistad, la solidaridad, la corrupción) en tono deliberadamente menor. Los escritores intentan hallar un punto de encuentro entre lo culto y lo popular.
- El teatro no es un instrumento directo de concienciación política o de instigación social. El escritor, sin embargo, desea ofrecer material para una reflexión sobre el mundo contemporáneo. Entienden el realismo como una forma de diálogo con un mundo real e inmediato: “Hace ya mucho que el teatro no sirve para cambiar la realidad: no sé si alguna vez sirvió para ello. Pero cada vez estoy más convencido de que nuestro deber como hombres de teatro es ofrecer a quienes nos contemplan materia de reflexión sobre sí mismos, sobre la sociedad que todos componemos, sobre el mundo deslumbrante y aterrador que entre todos estamos construyendo”.<sup>14</sup>
- Mantienen, en consecuencia, un compromiso ético contra toda forma de tiranía y de dictadura política o mental, y sus obras –desde lo estético– forman parte de ese compromiso que ya no se auto-otorga el simplismo analítico de periodos anteriores: “El joven autor se ha formado en la resaca posfranquista, y los bandos (buenos / malos) ya no están tan definidos. Por otra parte, los modelos literarios y artísticos son de un eclecticismo apabullante, la parodia surge de dentro del mismo arte... es tal vez la tan cacareada (y ya parece ser que muerta) posmodernidad, en la eclosión

---

<sup>13</sup> Ignacio del Moral, Ya, art. cit.

<sup>14</sup> Ignacio del Moral, "Programa de mano al estreno de *La mirada del hombre oscuro*", 1993.

---

de la cual muchos hemos hecho nuestros primeros balbuceos".<sup>15</sup>

- Aunque defienden la separación entre literatura dramática y escritura escénica (entre literatura y teatro), creen que la práctica escénica puede ajustarse más o menos al factor literario sin que deba considerarse el texto escrito como el pretexto de una determinada acción escénica. "La puesta en escena es hija de la obra escrita. Hay varios presuntos padres y una enorme cohorte de comadronas. Por eso, a veces, cuesta un poco sacarle el parecido".<sup>16</sup>
- Los condicionantes estructurales del teatro español –el recelo del empresario privado, el desinterés del teatro institucional– acrecientan la sencillez de sus textos. Tienden al pequeño formato –si quieren estrenar en los circuitos alternativos–: pocos actores, simplicidad de la puesta en escena... En estas condiciones, sin los requisitos mínimos de idoneidad en muchos casos porque las salas alternativas y los grupos no disponen de medios aunque la obra consiga la imprescindible subvención, el resultado tampoco sirve para generar un público: "Normalmente los autores que trabajamos, como es mi caso, con este tipo de grupos, lo hacemos en unas condiciones que no permiten de por sí que la obra se defienda como uno cree que se merece. En todo caso, la obra no da de sí lo que podría".<sup>17</sup>

#### ■ 4. La obra dramática de Ignacio del Moral

Un simple vistazo general a la obra dramática de Ignacio del Moral revela lo inapropiado de una reducción de este autor al simple "realismo urbano". Del Moral es un dramaturgo complejo en el que realidad y fantasía, retrato social y lirismo, objetividad y subjetividad, colectividad e individuo, mundo exterior y mundo interior..., se entrelazan de una manera estrecha y personal.

De los autores de su generación, Ignacio del Moral es el que

---

<sup>15</sup> Ignacio del Moral, Introducción a Ernesto Caballero, *Squash*, Madrid, Ediciones Antonio Machado, 1989, p.12.

<sup>16</sup> Ignacio del Moral, 1988.

<sup>17</sup> Ignacio del Moral, "I Encuentro de Autores en Asturias, 19-I-1990", *art. cit.* p. 5.

---

más fácilmente reconoce sus referencias al teatro de Alonso de Santos. Los dos comparten –entre otras cosas– la idea de teatro como compromiso social, un teatro que exprese –dice Alonso de Santos– un “punto de vista social y ético, sobre el mundo, en unos momentos vacíos de contenido en que parece que el mundo teatral es sólo un juego artístico de escogidos que andan a la búsqueda de posibles nuevas perfecciones formales”.<sup>18</sup> Esto sin que lo social deje de estar siempre fundido a la expresión de un mundo interior propio.

El amor de Ignacio del Moral por sus personajes, su ejercicio permanente de humor y de ironía punzante pero humanizada, dan una primera sensación de bondad crítica, y, si se mira sin implicación con el autor, de cierta indulgencia en el retrato social. Nada más lejos de la realidad. Del Moral siempre se coloca en los vórtices humanos más densos pero que sólo pueden ser vislumbrados artísticamente a través de sus manifestaciones más elementales: allí donde la vida quiere ocultar la tragedia unos pequeños gestos la delatan (aquí engarza parte del juego metafórico tan acusado de Del Moral). Muchas de sus historias presentan el fluir cotidiano de convenciones sociales sin sentido – responsabilidades adquiridas, imposiciones existenciales– en las que todos los personajes viven sumergidos; un adelgazamiento momentáneo del flujo permite advertir en el interior de esa realidad los verdaderos aspectos ocultos: el amor prohibido no confesado ni a uno mismo (*Papis*), la fuerza de la amistad (*Oseznos*), los odios más feroces en el seno familiar (*El cumpleaños de mamá*)...; después que se vislumbra la “inconfesable” realidad oculta, todo vuelve a la normalidad convencional: los papis quedarán para el día siguiente; Enrique y Ángel romperán jugando el oso de peluche y regresarán a su casa; la luz brilla de nuevo en la normalidad familiar.

Del Moral realiza una crítica global al sistema de vida, por eso su obra la protagonizan seres abandonados que no saben dónde hallar un fundamento sólido desde el que vivir. No todos los problemas que plantea Del Moral tienen su origen en una estructura social injusta y desequilibrada. Quizá no critique tanto la falta de una

---

<sup>18</sup> Alonso de Santos, Introducción a Ignacio del Moral, *La mirada del hombre oscuro*, Madrid, SGAE, nº 5, p. 10.

---

verdadera política para solucionar injusticias –aunque también es fácil detectar este aspecto– como la denuncia de un largo proceso de deshumanización, de atolondramiento, de rutina convencional, de egoísmo social y político que ha impedido el afianzamiento de relaciones humanas sinceras y libres.

Sus personajes –construidos con retazos vitales significativos; de muchos desconocemos los datos más elementales de su biografía– nunca se quedan en meros estereotipos: desde su, casi siempre, simplicidad constructiva, no hay personajes lisos, sabidos; aunque no ocultan la funcionalidad teatral para la que fueron creados, todos ellos ofrecen a un tiempo razones para ser amados y para ser despreciados, y, en ninguno falta una luz de esperanza, por oscura o desesperada que sea su situación. Así, por ejemplo, en *Papis*, pese a la inmundicia, el desafecto, la sordidez de la rutina, en las vidas de los protagonistas queda una leve aunque irónica confianza en la capacidad de amor: “No obstante todo lo cual, cantan pajaritos inasequibles al desaliento o tal vez intoxicados por las cosas que picotean”.

Advierte Del Moral en su obra un punto de inflexión a partir de *La mirada del hombre oscuro* (1993), un giro hacia actitudes de mayor pesimismo y de insistencia en soledades, en injusticias más radicales. Sin duda, entre otras cosas, acontecimientos como la guerra del Golfo (donde las posturas pacifistas fueron ahogadas en una propaganda nacional belicista), los sangrientos sucesos de la plaza de Tiananmen, e incluso la continuada hipocresía española –política y social– en el fenómeno de la inmigración, aportaron a Del Moral y a su generación nuevos motivos para el escepticismo y el desengaño. Este giro –evidente en *Rey Negro*– también trae aparejado la apertura consciente de una vía formal nueva que me he atrevido a denominar *realismo subjetivo*, es decir, unas piezas que parten del fragmentarismo como método y que desde incentivos muy pequeños de la realidad circundante o desde una simple sugerencia íntima se abren a expresiones líricas del mundo interior o visiones mágicas de lo real, todo esto sin que el conjunto pierda contacto con los problemas humanos que preocupan a Del Moral.

*Fugadas* (1994) y *Páginas arrancadas del diario de P.* (1997) son las dos obras que mejor recogen estas ideas, pero es un recurso

---

formal que está presente, de un modo menos ostensible, en muchas otras obras como *El cumpleaños de mamá* (1988) o en *Soledad y ensueño de Robinsón Crusoe* (1999). El autor ha explicado este cambio<sup>19</sup> por la saturación que para él supone la sistemática construcción de tramas y diálogos para las series televisivas en las que, desde 1993, trabaja incesantemente: es como una “pequeña maniobra de desintoxicación” escribir teatro olvidándose de las leyes de la trama, del conflicto o del equilibrio de ritmos, de aquí la especial disposición de estas obras pero también la sinceridad directa de su discurso.

### ■ 5. *Soledad y ensueño de Robinsón Crusoe* (1999)

#### Orígenes

*Soledad y ensueño de Robinsón Crusoe* fue escrita por Ignacio del Moral en 1983 y estrenada por Producciones Marginales en el Colegio Mayor Chaminade (21-X-1983), con dirección de Ernesto Caballero. La Compañía hizo también una representación en la cárcel de mujeres de Yeserías y, casi con seguridad, en la RESAD, de donde procedían los miembros de Producciones Marginales.

En esta primera versión, la obra tendía a ser un guión para el trabajo del actor dentro del clima creativo de las compañías independientes del momento: “Tampoco ocultaré –explica Ignacio del Moral– el hecho de que algunas escenas han sido concebidas abiertamente para la improvisación del actor, por lo que, no pudiendo eludir la referencia al tópico concluiré manifestando que el texto ha sido escrito como pretexto para que, confiado en una complicidad creativa sólo posible en colectivos de la naturaleza de Producciones Marginales, resultara el embrión de un trabajo con una serie de aciertos y hallazgos teatrales que el autor nunca podría imaginar”.<sup>20</sup>

*Robinsón* había surgido en una España –la de 1983– que vivió poco tiempo atrás un intento de golpe de estado (1981) y que se encontraba en los primeros meses de gobierno socialista, el primer

---

<sup>19</sup> Ver entrevista por Candyce Leonard del 7 de junio de 1994, recogida en *Teatro de la España democrata: Los noventa*, de Candyce Leonard y John P. Gabriele, Madrid, Fundamentos, 1996. (Col. Espiral/Teatro, nº 189) pp. 28 y ss.

<sup>20</sup> Ignacio del Moral, "Programa de mano para la representación de *Soledad y ensueño de Robinsón Crusoe*", 1983.

---

equipo de gobierno constituido por perdedores de la Guerra Civil. No era descabellado el miedo a una posible involución del sistema, y en todo caso, era preciso que la sociedad española fuera más porosa, más tolerante, menos excluyente, menos defensora de “presupuestos axiomáticos” inviolables; porosidad necesaria en todos los sectores sociales, no sólo los más tradicionales. Eran momentos esperanzados, y la sombra de ciertos desencantos tardaría aún algunos años en hacer acto de presencia en las alarmas teatrales del país. Un desencanto, por cierto, que en 1999 convertía en plenamente vigente la lección de las soledades de Robinsón.

¿Por qué una nueva versión en 1999? Como práctica de tercer curso en los estudios de Dirección escénica en la RESAD, cuatro compañeros de curso decidimos crear un espectáculo con *Páginas arrancadas del diario de P.* de Ignacio del Moral. Cada uno dirigió cuatro secuencias del texto que fueron mostradas al público en la Sala de las Columnas del Círculo de Bellas Artes de Madrid (12-VI-1996). Como varios de los actores de esta experiencia académica pertenecían a la Compañía Ensayo 100, con sala propia en Madrid, estos optaron por estrenar profesionalmente *Páginas arrancadas del diario de P.*, en 1997, con dirección de Andrea Pinçu. Al año siguiente, a través de mí, se pidió a Ignacio del Moral que escribiera una versión moderna de *Soledad y ensueño de Robinsón Crusoe* para su estreno en el Teatro Ensayo 100, como así se hizo el 22 de febrero de 1999 dentro del Festival La Alternativa, en la sección oficial, con interpretación de Isaac Martín, Miguel Escutia, Javier Azuara y Pilu Brea, con espacio escénico de Joaquín Santamaría y Mónica Florenza, música original de Óscar G. Villegas, diseño de luz de Carlos Lorenzo Bahía y dirección escénica del autor de este artículo.

En esta petición a Ignacio del Moral para que retomara *Robinsón Crusoe* pesaba, aparte de las circunstancias materiales de la función que favorecían la participación de un grupo pequeño, el que en la obra quedaban vivas la lucidez de su humor y la vigencia de su crítica social: si el Imperialismo en sentido leninista ya en 1999 carecía de cualquier vigencia, no ocurría lo mismo con esos imperialismos –con minúsculas– que nacían del racismo y de las hipocresías de clase. Además, el encuentro entre Robinsón y

Viernes, junto a su profundo sentido teatral y humano, dejaba abierto un modelo de superación de los imperialismos, un modelo que aunque quizá algo utópico –en tanto que parecía necesitar del aislamiento social para dar sus frutos– proponía la anulación del racismo, del clasismo, de las diferencias, y una vuelta al hombre y a sus necesidades primarias de afecto, respeto y reconocimiento de la Naturaleza.

***El choque entre Naturaleza y Civilización***

La novela de Daniel Defoe sirve de plantilla general a la obra de Del Moral, no tanto la novela en sí misma como el recuerdo que su lectura dejó en él, sobre todo esa idea de choque entre culturas, que si en el ilustrado Defoe era una excusa para mostrar la superioridad europea y especialmente inglesa, en Del Moral está al servicio de una relación entre personas que indirectamente revela la pugna dialéctica entre concepciones filosóficas vitales distintas. Viernes y Robinsón tienen en común su soledad y sólo sus respectivos tópicos sociales consiguen separarlos. La crítica de Del Moral se dirige –siempre desde el humor, desde la farsa, desde cierto didactismo brechtiano– a la inconsistencia de esos tópicos, pero que, pese a sus extremas contradicciones, justifican la explotación del hombre, su sometimiento, y la imposibilidad de entregarse a unas verdaderas relaciones humanas. El progresivo despojamiento de estos tópicos va haciendo posible el acercamiento personal, un acercamiento que se puede producir porque –en el plano simbólico o de referencia abstracta– se van resolviendo dialécticamente los profundos contrastes entre ambos planos, tal como los destacamos en el siguiente cuadro:

VIERNES	ROBINSÓN
Naturaleza	Civilización
Instinto	Moral
Identidad entre pensamiento y conducta	Separación entre pensamiento y conducta
Recurrencia a lo natural	Recurrencia a lo artificial
Leyes de la supervivencia	Clasismo, racismo
Presente	Tradicción, historia
Convivencia	Colonialismo
Integración	Distancia

El punto de crisis en las tensiones se produce a raíz del “pecado nefando” de Robinsón, quien no es capaz de soportar el menor

---

vestigio de una contradicción tan grande entre lo que le exige su moral y lo que le reclama su instinto; es decir, su pecado reduce al ámbito de su persona el gran conflicto general. No es tanto el descubrimiento de una hipotética homosexualidad soterrada, o el enfrentamiento con la llamada parte femenina de sí mismo, como la revelación –que no quiere ser admitida en ningún caso– de que nada le separa de los demás, por salvajes que sean, y de que todas las barreras son artificiales. Si Robinsón hubiera aceptado la lección, 1) debería haber permitido un cambio en sus principios morales y la obra terminaría en ese punto o 2) tendría que haber reajustado –tras la petición de perdón– su conducta y el conflicto se hubiera reanudado en el punto anterior a su “pecado”. Pero no hizo ni una cosa ni otra: simplemente se limitó a negar la evidencia y a eliminar cualquiera de los vestigios que la manifestaran: pesan demasiado tanta historia y tradición como para abdicar del nutriente de tópicos a la primera. Así que a su “pecado nefando” unirá el intento de homicidio: la exasperación de la culpa y los trastornos neuróticos harán que la crisis se agudice y se propicie el salto a una nueva situación de serena expectativa, apoyada en lo humano real antes que en presupuestos axiomáticos sobre la convivencia y los valores. La renuncia de Viernes y de Robinsón a marcharse de la isla – además de otras consideraciones– consagra la idoneidad de este modelo de encuentro entre sus dos culturas, sus dos personas, sus dos morales... y se desprecia una vuelta al principio, al prejuicio y la soledad.

### ***En el territorio onírico***

Completando la historia de Robinsón y Viernes, la obra también recoge la de los padres de Robinsón, primero en el recuerdo del protagonista y después con su presencia en la isla como “fantasmas de la zona gris” una vez muertos, a la espera de su incorporación definitiva al cielo. Son personajes esperpénticos, en el sentido valleincliniano de héroes de tragedia –es inevitable relacionar al fantasma del padre de Robinsón con el padre de Hamlet– a los que la acción de los espejos deformados vuelve grotescos, pero en los que falta la acidez del escritor gallego. Son difuntos que, salvo que están muertos y tienen las cualidades de la incorporeidad, siguen siendo plenamente

---

humanos: sufren pasiones, nostalgias, deseos y remordimientos; de este modo, curiosamente, estos fantasmas de *Robinsón* serán los que aportan los elementos más nítidamente realistas: el padre, un enfermo sexual, que con su primitivo machismo destroza a su mujer y a su hijo; la madre, una víctima a la que los malos tratos acaban degradando y asesinando, pero que siempre tiene el rescoldo del amor a su hijo. La justicia poética – con moderna discriminación positiva– lleva al cielo a la madre y condena a que el padre vague perpetuamente por la zona gris.

La “vida” de los difuntos es una constante en la obra de Ignacio del Moral, que tiene una percepción de la muerte muy vinculada a la textura cotidiana de vida misma (baste recordar *La noche del oso*, *Para que siga la vida*, *Una de dos*, *Páginas arrancadas del diario de P...*). Pero el análisis y el significado de este rasgo, como otros muchos aspectos de su propuesta teatral, están necesitados de un estudio profundo y certero de la obra dramática de Ignacio del Moral en su conjunto.

---

## ■ Bibliografía

### Obra teatral

#### **De referente literario:**

- *Soledad y ensueño de Robinsón Crusoe* (1983 y 1999).
- *Chantecler* (1987).
- *Zenobia* (1987).

#### **Realismo urbano:**

- Tres sketches del espectáculo *No hay función por defunción* (1985).
- *Historias para-lelas* (1987). En colaboración con Margarita Sánchez.
- *Días de calor* (1989).
- *Papis* (1992).
- *Oseznos* (1992).
- *La mirada del hombre oscuro* (1993).
- *Rey Negro* (1997).
- *Que no se entere nadie... (hasta que pasen las elecciones)* (2000).
- *La noche del oso* (2001).
- *Ella se entera de todo* (2002). En colaboración con Margarita Sánchez.

#### **Realismo subjetivo:**

- *El cumpleaños de mamá* (1988).
- *Fugadas* (1994).
- *Páginas arrancadas del diario de P.* (1997).

#### **Mágicas:**

- *Leve, breve son. (Fantasía dramática)* (1982).
- *3-9-1 Desescombros (Al lado de Madrid, Hiroshima fue una falla)* (1984).
- *La noche de Sabina* (1985).
- *Farsa para títeres I. Una noche de luna llena de ganas de jugar* (1986).
- *Una de dos o Tus sobrinas no te olvidan* (1986).
- *Aquarium* (1989).

#### **Infantiles:**

- *La gran muralla* (1982).

- 
- *Una del oeste* (1986).
  - *El niño que descubrió un mundo* (1986).
  - *Día de espías* (1988).
  - *Los enredos del gato con botas* (1990).
  - *Demasiado melodioso para un oso* (2002).

#### **Patrocinadas por el ICONA**

- *Para que siga la vida* (1994).
- *El bosque es mi casa* (1994).
- *Cita con la esperanza* (1995).
- *Nuestro mayor tesoro* (1996).

#### **Documentos del autor**

- Página web oficial del autor: <http://www.ignaciodelmoral.com>
- 1988. "Cuestionario sobre algunos aforismos de Jardiel", *Teatra*, nº 7, invierno 1988/89.
- 1989a. Introducción a Ernesto Caballero, *Squash*, Madrid, Ediciones Antonio Machado, 1989, pp. 9-15.
- 1989b. Ya, 19-IV-1989.
- 1990. "I Encuentro de Autores en Asturias, 19-I-1990. Debate", *Primer Acto*, separa nº 233.
- 2000. "Una dramaturgia para hoy", *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, nº 5, VIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, pp. 15-24.
- 2001. "Yo te cito, tú me citas, a él le citan..." (Coloquio informal de Juan Mayorga, Ernesto Caballero e Ignacio del Moral, sobre la intertextualidad). *Las Puertas del Drama*, Revista de la Asociación de Autores de Teatro, nº 7, pp. 4-9.

#### **Documentos sobre el autor**

ALONSO DE SANTOS, José Luis.

1992. Introducción a Ignacio del Moral, *La mirada del hombre oscuro*, Madrid, SGAE, nº 5, pp. 9-10.

CABALLERO, Ernesto.

1997. Introducción a Ignacio del Moral, *Boniface y el rey de Ruanda, rey negro. Páginas arrancadas del diario de P.*,

- 
- Alicante, V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 1997. (Col. T.E.C./6), pp. 5-8.
- LEONARD, Candyce.  
1996. Entrevista a Ignacio del Moral, en Candyce Leonard y John P. Gabriele, *Teatro de la España democrata: Los noventa*, Madrid, Editorial Fundamentos, pp. 25-31. (Col. Espiral/teatro, nº 189).
- CRACIO, Jesús.  
1992. Nota del director a L. Alas, E. Caballero, I. Del Moral, *Precipitados*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, pp. 13-18 (Col: Nuevo Teatro Español, nº 12).
- DÍAZ SANDE, José Ramón.  
1992. "Precipitados", *Reseña*, nº 228, p. 27.
- GARCÍA MAY, Ignacio.  
1997. "Conversaciones con el autor teatral II. Ignacio del Moral habla con Ignacio García May". Encuentro mantenido en XII-1997 en la RESAD. Próxima publicación en *Fundación PRO-RESAD*.
- GÓMEZ, María Asunción.  
2002. "Subalteridad de raza y género en *La mirada del hombre oscuro* de Ignacio del Moral y *Bwana* de Imanol Uribe", *Estreno. Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* (Ohio Wesleyan University), vol. XXVIII, nº 2, Otoño, pp. 28-33.
- GOPEGUI, Belén.  
1988. "Teatro de aventuras, intriga y encantamiento", *El Público* 54, III-1988, p. 35.  
1989. "*Aquarium*. Sueño realidad y pesadilla de una sirena grotesca", *El Público* 68, V-1989, pp. 26-27.
- GUERENABARRENA, Juanjo.  
1992. "*Precipitados*. De la movida al costumbrismo", *El Público*, nº 90, V-VI-1992, pp. 36-37.
- HERAS, Guillermo.  
1985. Introducción a L. Alas, E. Caballero, I. Del Moral, *Última toma. El cuervo graznador grita venganza. Sabina y las brujas*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, pp. 7-8 (Col: Nuevo Teatro Español, nº 12).  
1992. Introducción a L. Alas, E. Caballero, I. Del Moral, *Precipitados*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias

- 
- Escénicas, pp. 7-8 (Col: Nuevo Teatro Español, nº 12).
- JOYA TORRES, Juan Manuel.  
2003. Edición on-line de *La noche del oso*, en Teatro de hoy.  
[http://www.cnice.mecd.es/recursos/secundaria/optativas/teatro\\_hoy/delmoral/delmoral.htm](http://www.cnice.mecd.es/recursos/secundaria/optativas/teatro_hoy/delmoral/delmoral.htm).
- JOYA TORRES, Juan Manuel y PÉREZ-RASILLA, Eduardo.  
1990. "Nuevos dramaturgos españoles: panorama provisional", *Reseña*, nº 212, XII, pp. 2-5.
- LAZO, Esther.  
1987. "Cocktail de enredos en... Una del Oeste", *El Público* 40, I-87, p. 49.
- MEDINA VICARIO, Miguel Medina.  
1993. "La mirada del hombre oscuro", *Reseña*, nº 237, p. 20.
- MORAL, José María del.  
1987. "Cabueñes 87: Premio al riesgo total", *El Público* 46-47, VII-VIII-87, pp. 18-19.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo.  
1989. "Aquarium", *Reseña*, nº 196, p. 9.  
1994. "Fugadas", *Reseña*, nº 253, p. 21.  
1996. "Veinte años de escritura teatral en España II", *Reseña*, nº 271, p. 2-4.
- PINÇU, Andrea.  
1999. Comentario a "Páginas arrancadas del diario de P. ", en Alberto Miralles, *35 Monólogos para ejercicios*, Madrid, La Avispa, pp. 227-230.
- RODRÍGUEZ BLANCO, Julio.  
1987. "Cabueñes 87: Juventud no quiere decir vanguardia", *El Público* 48, IX-87, pp. 20-21.
- TENA, María.  
2002. Entrevista: "Detrás del espejo: Ignacio del Moral", *Escribir y Publicar*, nº 30, septiembre-noviembre, pp. 38-41.  
2003. Entrevista a Ignacio del Moral, *literaturas.com*  
<http://www.literaturas.com/ignaciodelmorafebrero2003.htm>.
- TRANCÓN, Santiago.  
1997. "Páginas arrancadas del diario de P, de Ignacio del Moral, por Ensayo 100", *Primer acto* nº 267, I-II-97, p. 43.
- VASCO, Eduardo.  
1997. Prólogo a Ignacio del Moral, *Rey Negro*, Guadalajara,

---

Editorial Ezcurra, pp. 8-9.

ZATLIN, Phyllis.

2001. Estudio preliminar a *El teatro alternativo español: I. Del Moral, A. Onetti, P. Pedrero*, Ottawa, Canadá, Girol Books, Inc.; pp. 7-23. (Col. Telón/Antologías 8).