

**EL PÚGIL DERROTADO EN ¡ESTA NOCHE, GRAN VELADA!
(1983), DE FERMÍN CABAL, Y URTAIN (2008),
DE JUAN CAVESTANY***

José Luis CASTRO GONZÁLEZ

Universidad de Barcelona

RESUMEN

El objetivo de este trabajo será el análisis de los personajes de los púgiles en Esta noche, gran velada (1983), de Fermín Cabal, y Urtain (2008), de Juan Cavestany representada por la compañía teatral Animalario. Aun con casi veinte años de distancia entre las dos obras, la época que se recrea en ellas es la del tardofranquismo, para algunos la etapa dorada del boxeo español. En particular, nos centraremos en la relación que los dos boxeadores mantienen con los personajes femeninos. Por último, se estudiará el tratamiento de la muerte en las dos obras.

Palabras clave: Animalario; boxeo; Fermín Cabal; Kid Peña; Urtain.

ABSTRACT

The main purpose of this paper will be the analysis of the boxing characters in Esta noche, gran velada (1983) by Fermín Cabal and Urtain (2008) by Juan Cavestany and performed by the Animalario theatre company. Although with a difference of almost twenty years between these two plays, the

* Este trabajo se vincula al proyecto de investigación FFI2008-05884-C04-02/FILO.

time period recreated corresponds to the late Franco years. We shall particularly focus on the relationship which both boxers maintain with the female characters. Finally, we shall analyse the treatment bestowed on the concept of death in both plays.

Keywords: Animalario; boxing; Fermín Cabal; Kid Peña; *Urtain*.

ARTÍCULO

1. INTRODUCCIÓN

La presencia del deporte como motivo teatral permite una reflexión sobre la condición humana en cuanto al esfuerzo que el personaje, contemplado como individuo, realiza para llegar a alcanzar unas metas. Así, casi siempre son seres que se mueven en el margen, personajes fronterizos situados entre dos fuerzas antagónicas. Al mismo tiempo, el deporte se convierte en un espectáculo mediático que el ciudadano actual consume como un producto cultural - mayoritariamente en su casa y visto como fenómeno televisivo-. De ahí que se presenten dos planos diferentes en este tipo de textos: el de la realidad más intrínseca y el del espectáculo o la dimensión del deporte ofrecido para el público anónimo. Es esta la razón de por qué se potencie la vertiente metateatral en tales creaciones y, en consecuencia, se reflexione sobre la identidad del personaje, tomando como centro su crisis existencial¹.

¹ Ernesto Caballero, en *Squash* (1989), elige un gimnasio, donde dos mujeres de la limpieza se encuentran ante su propia imagen reflejada en los espejos, imagen que las atrapa dentro de una sociedad que no las comprende. El mismo dramaturgo, en *Rezagos* (1992), indaga en el esfuerzo que realizan unos ciclistas para no llegar a ninguna meta particular; durante su carrera conciben su ruta como un camino que los conduce hacia la desolación y el patetismo. En el ámbito del teatro gallego, Cándido Pazó transmite la angustia que vive un linier en *Bululú do linier* (1999), como aquel personaje que situado en el límite, realiza siempre un esfuerzo por establecer las reglas de un partido de fútbol pero que nunca llega a tener un protagonismo relevante. Y ya por citar otro caso, Gustavo Pernas, en *Footing* (2001), dentro de una línea de teatro del absurdo, retoma la imagen del *homo viator* que necesariamente busca una meta que nunca alcanza. Este listado se podría

El deporte del boxeo también ha sido el ambiente de dos creaciones teatrales, *¡Esta noche, gran velada!* (1983), de Fermín Cabal, y *Urtain* (2008), de Juan Cavestany, representada la segunda por la compañía Animalario. Aunque son dos textos con una estructura dramática diferente —*¡Esta noche...!*, aristotélica; *Urtain*, brechtiana—, ambas reflexionan sobre la violencia del deporte así como la corrupción que se genera en torno a él². En consecuencia, sus protagonistas cobran la relevancia de personajes dramáticos a los que, necesariamente, sólo les resta ser víctimas. Los dos textos ofrecen ejemplos de manipulación, así en el terreno del deporte como en la vida en cualquiera de sus facetas y aspectos. Y, desde el caso particular de dos biografías truncadas, presentan la visión de una época muy concreta de la historia reciente de España, aquella en que se encumbraban boxeadores, toreros y futbolistas³.

2. EL CÍRCULO AFECTIVO DE LOS BOXEADORES

2.1. Ana, Marina y la madre de Kid Peña

Fermín Cabal estrena *¡Esta noche, gran velada!* el 23 de septiembre de 1983 en el teatro Martín, de Madrid, obra que escribe

completar con otros títulos: *Más fuerte que el amor*, de Jacinto Benavente; *El Teatro Irrepresentable*, de Jardiel Poncela. *¡Oé, oé, oé...!* (1994), *Las aeróbicas y Fóra de xogo*, de Maxi Rodríguez; *Estilo de boleos*, de Eladio Verde; *Alonsomanía* (2006), de Carlos Alba; *La pareja*, de Jaime de Armiñán; *Fútbol*, de Bellido Comerzana; o *Slastic* (1986), de El Tricicle. En la revista *Aire libre* se publicaron varios sainetes sobre boxeo, natación, olimpismo o hípica (véase Campal, 2007 y Vallines, 2007).

² Las obras que aquí analizamos tienen numerosas deudas con el género cinematográfico. Varias son las películas que han retratado el mundo de corrupción que rodea a los boxeadores y, en particular, han abordado el tratamiento del personaje con el esquema clásico de “ascenso y caída” (Gubern, 2003: 458). Entre ellas cabe señalar *The Champion* (1949), *The Harder They Fall* (1956), de Mark Robson, *Rocky* (1976), de John G. Avildsen, o *Raging Bull* (1980), de Martin Scorsese. Para una panorámica más amplia, véanse Mérida (1995) y González-Fierro (2007). Otra obra teatral ambientada en el mundo del boxeo es *Prometeo*, de Rodrigo García; en ella, a partir de la reelaboración del mito clásico y sirviéndose de monólogos poemáticos, se hace una reflexión sobre la violencia en la actualidad.

³ De acuerdo con Carlos Toro (2006: 281), antes de la guerra civil, los púgiles disfrutaban de una popularidad rayana en la adoración. En la época de la posguerra, el fútbol, el ciclismo y el boxeo tenían una gran aceptación entre el público. Eran deportes de raíz popular que no surgían necesariamente de las clases altas.

por encargo para crear un espectáculo comercial⁴. Con todo, es una comedia que insiste en el análisis introspectivo del personaje para presentarlo en evolución (Santolaria, 1996: 160) y, que frente al esperado *happy end* de la comedia comercial al uso, concluye con un final de tragedia, en la búsqueda de un efecto catártico en el público. *¡Esta noche, gran velada!* se puede considerar una comedia reloj, en tanto que el tiempo dramático coincide con el escénico. La trama evoluciona desde la preparación de Kid Peña para salir a luchar y el desenlace de la pelea. La obra, estructurada en dos partes, concentra la tensión dramática desde el intento por parte de Mateos por convencer a su púgil para que salga a luchar contra Alarcón (primera parte) hasta que se supere esta meta. Una vez que el mánager desista de su tarea, será Marina la que le sustituya y logre que Kid Peña luche y venza (segunda parte). Como desenlace de la trama, resuena el disparo que alcanza al púgil en el callejón.

Kid Peña ha tenido una trayectoria pugilística un tanto irregular, desde poder optar a un título europeo a acumular diversas derrotas sucesivas. Su condición no es la del deportista que cosecha éxitos sino que, al contrario, es la pieza necesaria para que otras personas de su alrededor se lucren, dentro de un engranaje de poder y dinero⁵. Como se apunta en una de las acotaciones, “*fotos de boxeadores y carteles que anuncian combates ya perdidos*” (Cabal, 1997: 83), y como se seguirá exponiendo en las noticias del *As*, “Kid Peña es un púgil obsoleto... [...] Pues el actual campeón no está en su mejor momento” (Cabal, 1997: 85). Él mismo le dirá a Mateos, “Kid.— No

⁴ Citaré siempre por Cabal (1997). El reparto estaba formado por Jesús Bonilla (Sony Soplillo), Miguel de Grande (Marcel Esparza), Santiago Ramos (Kid Peña), Jesús Puente (Ángel Mateos), Alicia Calderón (Marina Marín) y Enrique Fernández (Achúcarro). De la parte técnica cabe destacar la escenografía de Ramón Sánchez Prats, la iluminación de José Luis Escobar. Dirigía el espectáculo Manuel Collado. Afirmaba Fermín Cabal, en una entrevista realizada por José Monleón, que escogía el mundo del boxeo para poder mostrar “el deseo de rebeldía de la gente”, porque ese deporte seguía manteniendo una naturaleza épica, donde el hombre puede ser héroe, algo que no ocurre en la vida normal.

⁵ Esta temática ocupa un espacio amplio en la producción dramática de Fermín Cabal. Así, Blanca, la protagonista de *Caballito del diablo* (1985), se verá atrapada en un mundo peligroso en el que se mezclan dinero y droga. Otros entornos corruptos son los que se pueden apreciar en los dramas *Ello dispara* (1990) y *Castillos en el aire* (1995).

he tenido suerte, pero si tuviera una oportunidad, yo le demostraría...” (Cabal, 1997: 114). En consecuencia, Kid, lejos de ser un héroe, se presenta como contrahéroe. Así, sus proezas victoriosas funcionan como argumentos que Mateos esgrime para lograr que, al menos, salga a luchar al ring. En esta obra todos se relacionan por unas fuerzas oscuras de poder e intereses, y se ofrece una visión de relación piramidal y vertical. Con todo, aunque el último escalafón lo ocupe Kid Peña, si gana o pierde, consigue desestructurar la arquitectura del círculo de poder que se ha generado en torno a sus puños.

Aunque la lectura de la carta de su novia, Ana, será la que derrumbe al héroe en el comienzo de la comedia, la fuerza sentimental no cobra relevancia en la construcción de la trama porque no determina la derrota del boxeador. En cambio, insiste sobre la manipulación que se produce en este terreno. En un primer momento, el contenido de esa carta desestabiliza al héroe al generarle un conflicto existencial; el luchador se pregunta cuáles son las razones de por qué su novia decide abandonarlo en este momento de su carrera deportiva, debate que le impide centrarse en la lucha contra Alarcón. Desde el punto de vista más general, desde la construcción de la comedia, la negativa de Kid introduce una barrera en la realización de las acciones que los mánagers tienen diseñadas para él, pues perciben que su personaje se aparta de los objetivos que le han trazado de antemano. Don Mateos, presentado como su dueño casi absoluto, controla todo lo que se va gestando a su alrededor. Así, es el que le pide a Sony y Marcel que le den la carta que iba dedicada al púgil y añade: “MATEOS.— ¿No te tengo dicho que las cartas de Kid las leo yo antes?” (Cabal, 1997: 98).

El personaje de Marina ayuda a llevar a cabo un plan alternativo, frente al poco éxito que tuvo Mateos al intentar convencer a Kid Peña. A partir de la conversación con Marina, Kid Peña decide salir a luchar, guiado por sus propios intereses y sin atender a las razones de Mateos, al pensar que luchará por una buena causa. Sin embargo, esa buena razón se basa en otro engaño porque Marina, en realidad, actúa de acuerdo con lo dispuesto por Mateos. Conociendo la facilidad con que Kid Peña se enamoraba de mujeres atractivas, mánager y amante sabían de antemano que podrían convencerlo. Para alcanzar su objetivo, utilizan una treta en la que ella emplease una

historia melodramática, aquella que Marina quizá vaya construyendo a medida que dialoga con Kid. El boxeador, en este punto, sería su salvador, al exigirle a Mateos que se comprometiese con ella a través de un contrato que, dentro de la escena de metateatro en la que se sitúa, tan sólo es un elemento decorativo sin valor judicial. En todo el diálogo, aunque los lectores/espectadores de la creación de Cabal no hemos sido advertidos de las verdaderas intenciones de Marina, una parte de su diálogo resulta extraña dentro de ese clima de confianza que se ha generado entre los dos: “MARINA.— No, pero todos saldremos perdiendo con él. Un poco caro el precio, ¿no?” (Cabal, 1997: 127). Durante su transcurso, suponiéndose que sería un encuentro sincero, Kid Peña dejó de serlo para transformarse en Enrique García, pero Marina nunca ha sido Nieves ni, dentro de esa historia melodramática, ha querido un padre para su hijo (Ortas, 1993-1994: 52).

En la segunda parte de la comedia, y ya ganado el combate “sin trampa ni cartón” (Cabal, 1997: 140), al recibir la llamada de Ana, la reacción del púgil es una muestra de su evolución. Experimentado el desengaño, sabe que incluso su vida sentimental era una falacia. Ana, al saberle vencedor, decide abandonar al director que le daría una oportunidad en el cine para regresar con Kid Peña. Desde el momento en que ha ganado el combate, la sentencia de muerte para el boxeador ya está firmada, pero también para Mateos, pues esta victoria ha supuesto una pérdida de dinero ingente⁶. Por tanto, la presencia de la novia condiciona la acción principal de la comedia: el púgil no quiere luchar al saberse abandonado; tras vencer, recibe su llamada, y se produce el último diálogo entre los dos; la conversación pone de manifiesto que el personaje principal ha evolucionado.

De su entorno familiar, la figura de la madre en *¡Esta noche, gran velada!* aparece como un personaje interpretado por Mateos en la primera parte de la comedia, cuando intenta convencer a Kid para que

⁶ Domingo Yndurain (1992: 1412) interpreta la muerte de Kid Peña como un suicidio. Se apoya en que Kid Peña tiene una serie de valores que no equivale al del grupo de personas al que pertenece y la única salida es “la interiorización del mundo, la asunción de los valores expresados y, en consecuencia, la autodestrucción, el suicidio como única manera de preservarlos”.

no abandone la pelea⁷. El boxeador, tras saber que Ana le abandona, decide regresar a casa con su madre. Su progenitora representa el cariño incondicional, pero también el conservadurismo rural. Un aspecto en que se manifiesta la última característica señalada radica en que, desde que enviudó, nunca ha vuelto a besar a su hijo. A través de sus referencias constantes, se observa que ella le tiene un cariño sincero y verdadero y que este, a su vez, le confiaba varios de los secretos oscuros del entorno del boxeo. Con ella, el ingenuo boxeador deja de ser Kid Peña para recuperar su propia identidad, la de Enrique García Vinuesa. La madre teme las consecuencias negativas que puedan perjudicar a su hijo en el mundo del boxeo y así, tal como se observa en el diálogo de Kid, ella le pide en varias ocasiones que deje ese deporte.⁸

2.2. Cecilia, Marisa y el padre de Urtain

José Manuel Ibar Aspiazu, Urtain, alias El Morrosko o El Tigre de Zestona, se convirtió en boxeador al no tener rivales en su faceta de levantador de piedras, y alcanzó su mayor popularidad como púgil en los principios de la década de los setenta⁹. Sus problemas sentimentales y económicos le sumieron en una depresión, conduciéndole al suicidio el 21 de julio de 1992, cuatro días antes de que se iniciasen los Juegos Olímpicos de Barcelona. En su última entrevista concedida a un programa de televisión, reconoció que no

⁷ La figura de la madre de origen pobre también aparece en *The Champion* (1949), protagonizada por Kirk Douglas. Según Peter L. Podol (2001: 301), son muchas las semejanzas que comparten la comedia de Fermín Cabal y este clásico del cine de temática boxística. Entre ellas, destaca el final trágico.

⁸ Fermín Cabal pone de manifiesto su buen hacer en la construcción de los diálogos. En este caso, las opiniones de la madre, desfavorables sobre la persona de Mateos, resultan de una gran comicidad: “KID. Pero, madre, si ha sido usted siempre la que ha echado pestes de Don [sic] Ángel... ¡Nunca le ha podido ver! [...] / KID. [...] Pero a usted se le atragantó en la garganta como una espina. ¿No decía que tenía cara de lagarto?” (Cabal, 1997: 112).

⁹ Consecuencia de esa popularidad fue la versión cinematográfica que Manuel Summers hizo de su vida en el documental *Urtain, rey de la selva...o así* (1969), con el propósito de censurar los valores que regían el país y a las autoridades que se servían de estas figuras deportivas para ofrecer una imagen de España demasiado relajada. Rafael Gil, por su parte, ya había hecho una película, tomando como referente a Pedro Carrasco, titulada *El marino de los puños de oro* (1968).

tenía miedo a la vida pero que, en cambio, recibía golpes y, en concreto, en el terreno amoroso (*El País*, 22 de julio de 1992).

La compañía Animalario estrena el 25 de setiembre de 2008 la obra *Urtain*, a partir de un guión cinematográfico de Juan Cavestany¹⁰. El autor, al transformar la historia en discurso, optó por una estructura temporal inversa, dispuesta en trece escenas, denominadas “*rounds*”¹¹. Así, se parte de la muerte del héroe de masas hasta recrear su nacimiento en el País Vasco. El espacio escénico es único, un escenario-cuadrilátero, a partir del cual se van evocando diferentes espacios dramáticos. Cada escena se presenta al público como la secuencia de una lucha pugilística, de manera que resulta fácil establecer el silogismo “vida es igual a lucha”. Frente a la comedia de Cabal, *Urtain* adopta la forma de relato biográfico de la vida personal y deportiva de José Manuel Ibar. Contemplado como un fenómeno de masas, aupado por el franquismo, tomado como imagen publicitaria y luego derrotado por las adversidades económicas y familiares, se asiste ahora a su discurso de ultratumba. Casi como si de un *leitmotiv* se tratase se escucha de forma constante su sentimiento de *mea culpa*. En consecuencia, y como dice el presentador al comienzo de la obra, el comedido del texto es un enfrentamiento entre la faz personal y la pública del boxeador, esto es, “Urtain contra Urtain, esta noche, aquí, en exclusiva” (Cavestany, 2008: 22), donde se intenta reflexionar sobre el determinismo trágico¹².

¹⁰ Citaré por Cavestany (2008). La obra teatral *Urtain* parte de un guión escrito seis años antes, creado para ser interpretado por Javier Bardem. La versión teatral la dirige Andrés Lima y está protagonizada por Roberto Álamo, Alberto San Juan (alternando con Alfonso Lara), Luis Bermejo, Luis Callejo, Raúl Arévalo, María Morales, Estefanía de los Santos y Luz Valdenebro. Se representó en el teatro Valle Inclán, sede del Centro Dramático Nacional.

¹¹ Con esta particularidad constructiva, el texto ofrece dos posibilidades de lectura, una lineal desde el punto de vista de la historia (del *round 13* al *round 1*) y otra inversa desde el punto de vista del texto (del *round 1* al *13*). Para el estudio del tiempo en el drama contemporáneo, *vid.* Abuín (1996: 129-141). Según Abuín, el teatro del siglo XX ofrece abundantes ejemplos de cómo el orden temporal es modificable. Los acontecimientos pueden no presentarse dentro de una secuencia cronológica. Se producen tres posibilidades: *flash-backs*, *flash-forwards* o sucesión en orden inverso. *Betrayal*, de Harold Pinter, tiene una sucesión temporal inversa.

¹² El presentador equivale a un narrador en escena, un *stage manager* que ayuda a potenciar la dimensión metateatral de la obra y a dirigir el ritual de la representación.

La relación del púgil con sus dos esposas es comprensiva y tolerante, sin presentar su condición de maltratador¹³. Tanto Cecilia como Marisa se preocupan por la persona que hay detrás del boxeador. Cecilia, la primera esposa de Urtain y madre de dos de sus hijos, dentro del texto de Cavestany, es el ruego de que Urtain abandone el boxeo. A ella no le entusiasma Madrid ni la profesión de su marido por la peligrosidad que supone. En este sentido, el héroe nacional acaba por complacerla y, cuando ya concluye su época victoriosa, decide invertir su dinero en una zapatería. Pero su matrimonio con Marisa no supuso una época esplendorosa, pues el boxeador no siempre fue fiel, tal como entrevieron algunos periodistas de la época, entre ellos, José María García. En el espectáculo de Animalario, el desenfreno sexual se fomenta en escenas lúdicas para insistir en la parte más turbia del personaje.

Frente a Cecilia, su segunda mujer, Marisa, representa el sentimiento auténtico que ha podido asomar en la esposa porque así se lo ha manifestado. Sin embargo, Urtain no consigue transmitirle el suyo, rasgo de su personalidad que representa una característica propia del contexto cultural español, en tanto que estaba mal visto que un hombre expresase sus sentimientos. También Marisa será su compañera durante la etapa en que Urtain se transforme en narrador de su propio pasado en una cafetería de Madrid. Al vivir una trayectoria maltrecha, tras menguar sus ingresos, Marisa consigue ofrecerle otra oportunidad a su marido a través de un primo suyo. Este tenía un restaurante en Madrid al que acudía mucha gente. El principal reclamo era la foto que el púgil se hizo con Franco en el Pardo. A pesar de tener esta oportunidad, su alcoholismo y su poca habilidad en

Así, afirma que el combate al que se asistirá será real, “un combate sin trampa ni cartón” (Cavestany, 2008: 22), en el que los golpes y los sentimientos también serán reales. Una de sus funciones, por ejemplo, darle el paso a Biquini para que anuncie el cambio de *round*. Aunque insista en la realidad de los hechos dramatizados, invita a pensar al espectador que está asistiendo a una representación y crea, además, distancia y perspectiva.

¹³ Jake La Motta, en *Ragin Bull (Toro Salvaje, 1980)*, se caracteriza por tener un comportamiento violento con sus dos esposas. Con la primera sólo ejerce una violencia verbal, pero con Vicky, la segunda, el maltrato llega a ser físico, movido el púgil por unos celos desmedidos. Martin Scorsese se inspiró en la biografía del boxeador homónimo para crear su película.

el trato con los clientes, no conseguía atraer a la gente sino que, al contrario, la asustaba.

Aunque no aparezca la madre en Urtain, José Ibar, la figura del padre también representa la negativa familiar de que el joven no se dedicase a una tarea determinada. En este caso, el padre del futuro boxeador ansiaba que su hijo renegase de su condición de levantador de piedras porque veía esta profesión demasiado primitiva. Su orgullo radicaba en que su hijo lograra un futuro más prometedor. De ahí que la violencia y la imposición fuesen dos conductas que Urtain conoce desde sus orígenes en su País Vasco natal, pero también un punto de vista particular sobre la vida: “JOSÉ IBAR.— Ahora te voy a decir una lección más importante todavía. La vida es angustia. [...]. Y yo, siendo más fuerte que tú, al final de mi vida me he dado cuenta de que todo ha sido un engaño. Todo es engaño, recuérdalo” (Cavestany, 2008: 48).

3. EL TRÁGICO DESENLACE. LA MUERTE Y EL SUICIDIO

¡Esta noche, gran velada! se puede considerar una comedia con final abierto, pues aunque se presupone la muerte de Kid Peña, tras el disparo y la visualización del personaje herido, sólo se escucha el sonido de una ambulancia que se aproxima. Los presagios negativos surgidos a partir de la victoria del púgil se ponen de manifiesto tanto en el discurso de Mateos como en la caracterización del espacio y del ambiente. De la última, destacarán unos gatos negros que se escabullen entre los bidones o una tormenta intensa para recrear un exterior incluso más oscuro y fatalista que el interior del gimnasio, escenario propicio para intensificar el sentimiento de soledad del antihéroe. Como cualquier comedia clásica, también en esta ocasión, las escenas más patéticas se producen fuera de la panorámica de los espectadores, en un lugar incierto del espacio extraescénico. Aunque se ha generado una gran expectativa en torno al combate, este, dada su violencia, aparece narrado a partir de una acotación y tratado con una reducción temporal¹⁴. En el conjunto, cobrará pleno sentido sólo a

¹⁴ La victoria de Kid Peña se escucha a través del sonido que llega por la puerta abierta. Esta se relaciona con el nerviosismo que se aprecia en Mateos, pues teme

partir de las narraciones realizadas por los personajes. Estos se organizan en dos grupos: los que se alegran por la victoria (Kid Peña y Sony) frente a los que temen las consecuencias negativas que se deriven del combate (Mateos, Marcel, Marina y Achúcarro).

Tras la victoria y la celebración con Sony, será el propio Kid Peña quien le exponga a Marcel lo que ha ocurrido tras haber salido a la calle: “KID.— Me pidieron fuego. (*Cae de rodillas.*)” (Cabal, 1997: 150). El disparo que recibió en el callejón se presenta como un contrapunto irónico a su victoria. Tras proclamarse campeón europeo, su novia Ana ha reconsiderado su postura sobre su relación y decide llamar a Kid. El boxeador, en la conversación telefónica que mantiene con ella, establece un paralelismo lógico entre el boxeo y la vida, comentario tras el que se oculta el contenido filosófico de la comedia. El individuo ha conseguido recuperar su dignidad, a pesar de haber pagado con su propia vida. Sin embargo, como analizó Esther Ortas (1993-1994), su dignidad se apoya en una falacia, al creerse liberado de todos los engaños de su entorno, cuando en realidad no ha sido así. Marina (Nieves), con su interpretación, ha conseguido un coche lujoso. Aun así, en su último diálogo con Ana, la actitud de Kid Peña sigue siendo desengañadora:

KID.— [...] ¿Sangre? Bueno, ya sabes cómo es esta profesión... Sangre, sangre por todos los lados... La sangre es muy escandalosa... Pero yo me siento más limpio que nunca, Anita... [...] ¿Anita, todo este sudor para qué?... Anita... ¿Anita! ¿Estás ahí?... ¿Anita, todo este sudor para qué?... Anita, todo este sudor, toda esta sangre, todas estas hostias que me ha dado la vida... yo ya no sé... (Cabal, 1997: 151).

Como ocurre con Kid, también la muerte de Urtain se presenta como un final irónico frente a lo que podría esperarse de su trayectoria

que el combate no se presente con el final ansiado. Este episodio actúa como un giro sorprendente en el desenlace de la comedia. El autor, con acierto, ha sabido mantener la atención de este asunto hasta el momento de su desenlace (*vid.* Cabal, 1997: 144-145). Al mismo tiempo, tal técnica constructiva favorece, según Esther Ortas Durand (1993-1994: 53), la simultaneidad de acciones entre el triunfo de Kid Peña y la desesperación de Mateos. Peter L. Podol (2001: 302), por su parte, apunta que las peleas “de conciencia y de amor” son las que aparecen en un primer plano. Así, se observa por tanto la evolución de un personaje dramático.

pugilística brillante. El tratamiento del personaje se reduce a la insignificancia, y frente a la magnanimidad que supuso la inauguración de los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992, una figura popular acaba por presentarse en soledad. El suicidio de Urtain se produjo por unas circunstancias económicas y personales adversas, desde el instante en que no supo encontrar un apoyo vital tras concluir su vida deportiva. La muerte del púgil es el inicio del texto de Juan Cavestany por lo que el conjunto se puede analizar como un discurso de ultratumba en el que constantemente se repite el sentimiento de culpabilidad del protagonista. Asistimos, por tanto, a un drama considerado psicológico, en el que el personaje histórico se recupera para dignificarse sobre la escena como personaje teatral. Con todo, es un personaje dubitativo que intenta comprender el enfrentamiento entre sus yoes:

URTAİN empieza a moverse gradualmente en el suelo: primero un leve gesto, luego movimientos más evidentes, hasta que empieza a levantarse poco a poco. URTAİN se levanta de golpe como King Kong, que de repente rompe sus cadenas y se lanza de un lado a otro, bufando, arramblando contra los periodistas...

URTAİN.— ¿Quién me ha meado encima?

URTAİN.— Soy un asesino. Me han hecho de todo. Pero me lo merecía

(Cavestany, 2008: 23).

Casi como si de un *leitmotiv* se tratase, el antihéroe repite en diversas ocasiones que es un asesino y que todo lo que ha hecho en su vida ha sido ejercer una profesión poco digna y sucia. Así, tras vencer en un episodio a la muerte (accidente de coche), sólo puede hacerse la pregunta: “URTAİN.— ¿Voy a saber vivir?” (*round 2*, 48). En ese intento por saber vivir, será su segunda esposa, Marisa, la que le rescate al concederle una profesión en un bar, cuando ya se produjo su derrota en Londres. Urtain, como personaje se transforma ahora en narrador de sus gestas de antaño, distanciado ya del Urtain púgil para insistir más en su condición de ser anodino e insignificante¹⁵.

¹⁵ En *Raging Bull* (1980), de Martin Scorsese, su protagonista, Larry (Robert de Niro), una vez que ha dejado de ser boxeador, y fallida su condición de empresario,

Por otra parte, el suicidio del boxeador se aborda con mirada filosófica, excusa para que el autor, a través de algunos de sus personajes, reflexione sobre esta acción, contemplada ya no como pecaminosa sino como un fenómeno sociológico. En este caso, Cavestany transmite su razonamiento a través del periodista Alcántara: “ALCÁNTARA.— Émile Durkheim dijo en su famoso tratado sobre el suicidio que quitarse la vida a veces es una forma de liberar el impulso reprimido de querer matar a otro...”¹⁶ (Cavestany, 2008: 22). Para Durkheim (1858-1915), el origen del suicidio se explicaba como el resultado lógico de que en una sociedad ya no hubiese reglas jurídicas ni morales.

4. FINAL: EL PÚGIL, DE HÉROE A VÍCTIMA

El tratamiento del personaje del púgil en las dos obras teatrales parte de un punto de vista irónico. Aunque dentro del boxeo, los luchadores son ejemplos de héroes contemporáneos por encarnar valores superiores como valentía y fuerza, en el contexto de la vida, se presentan como víctimas de un sistema de poder corrupto y de una sociedad que no les comprende. Kid Peña y Urtain, como personajes dramáticos, representan una personalidad en pugna, al ponerse de manifiesto sus temores y fantasmas y, frente a otros boxeadores cinematográficos, ellos nunca se corrompen. Son, en suma, dos ejemplos de hombres buenos. Su meta, a partir del instante en que descubren la dimensión absurda de las sociedades en que les ha tocado vivir, es intentar ejercer su voluntad para pasar de la dimensión pública del luchador a la esfera personal, y poder recuperarse. Con todo, los dos se perfilan como víctimas de una sociedad y de unas circunstancias históricas particulares.

se transforma en humorista. Algunas de sus narraciones son vivencias de su propia trayectoria como boxeador.

¹⁶ Corrijo del original: “ALCÁNTARA.— Emile Durkheim dijo en su famoso tratado sobre el suicidio, que quitarse la vida a veces es una forma de liberar el impulso reprimido de querer matar a otro...” [sic] (22).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel (1996). *El narrador en el teatro*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. S.P.
- CABAL, Fermín (1997). *¡Esta noche, gran velada! Castillos en el aire*. Ed. de Antonio José Domínguez. Madrid: Cátedra.
- CAMPAL FERNÁNDEZ, José Luis (2007). “Castañón se acerca al teatro deportivo”. *La Ratonera 21* (septiembre). Disponible en http://www.la-ratonera.net/numero21/n21_deportivo.html
- CAVESTANY, Juan (2008). *Urtain*. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- GONZÁLEZ-FIERRO, Santos (2007). *Las cien mejores películas sobre boxeo*. Madrid: Cacitel.
- GUBERN, Roman (2003). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- MÉRIDA, Pablo (1995). *El boxeo en el cine (1894-1995)*. Barcelona: Laertes.
- ORTAS DURAND, Esther (1993-1994), “Metateatro y reteatralización en Fermín Cabal”. *Cuadernos de investigación filológica* 19-20. 39-60.
- PODOL, Peter L. (2001). “El teatro en el cine y el cine en el teatro en la España contemporánea”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 26.1. 299-315.
- SANTOLARIA, Cristina (1996). *Fermín Cabal, entre el realismo y la vanguardia*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares. S.P.
- TORO, Carlos (2006). “El ‘noble arte’ del boxeo”, en Juan Carlos LAVIANA (ed.). *1943: Franco viste de uniforme a las Cortes*. Madrid: Unidad Editorial. 178-187.
- VALLINES, Eva (2007). “Entrevista a Maxi Rodríguez”. *La Ratonera 21* (septiembre). 44-46. Disponible en http://la-ratonera.net/numero21/n21_maxi.html
- YNDURAIN, Domingo (1992). “Amarga metáfora de la vida”, en *Teatro español contemporáneo: Antología 1991*. 1411-1415.