

## CONSTRUCCIÓN Y SENTIDO DEL TEATRO DE CARLOS MUÑIZ.

### 1. MUÑIZ Y SU CONTEXTO.

Parece cosa admitida por las historias de nuestro teatro de posguerra, al uso, y por las monografías más concretas sobre los autores del medio siglo<sup>1</sup>, que Carlos Muñiz, y su teatro, pertenece a esa generación llamada de los *realistas*, con todas las contradicciones estéticas que los singularizan (como advierte César Oliva, y que pone, justamente, en entredicho ese marbete de «dramaturgos realistas») alineado con nombres señeros del teatro que, con dificultades, suben a los escenarios, oficiales o privados, en los últimos años cincuenta y durante toda la década de los sesenta, a saber: Lauro Olmo, Rodríguez Buded, Rodríguez Méndez, Martín Recuerda, Alfredo Mañas, etc. (esta es la nómina que suele repetirse), pero también junto a nombres como Alfonso Paso (*Los pobrecitos* se estrena en 1957, y un año antes *Cuarenta y ocho horas de felicidad*), Francisco Casanova (*El sol sale para todos* es de 1957), Hernández Pino (*La Galera* obtuvo el «Lope de Vega» en ese mismo año, y la representación comprometida en las bases del premio, en 1958) o Joaquín Marrodán (cuyo título, *Miedo al hombre*, era dirigido por Modesto Higuera en 1960, y puesto en pie por el Teatro Nacional de Cámara)<sup>2</sup>. Una nómina que a cualquier observador le permite relacionarla con los primeros intentos de renovación teatral, hacia el medio siglo, prolongando los primeros logros obtenidos por Buero, desde su *Historia de una Escalera* o las diversas empresas de Sastre —amén de su polémica pieza *Escuadra hacia la muerte*— que llevan a este autor y a sus colaboradores hasta la crea-

---

1 Me refiero, especialmente, a los dos libros, complementarios entre sí, de CÉSAR OLIVA, *Cuatro dramaturgos «realistas» en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas y Disidentes de la generación realista*, publicados por el Departamento de Literatura Española de la Universidad de Murcia, en 1978 y 1979 respectivamente. En el primero de los citados figura la monografía general sobre el teatro de Muñiz más amplia, de la que tengo noticia, junto con el artículo de LOREN L. ZELLER, «La evolución ténica y temática en el teatro de C.M. «Estreno, 2, 2 (1976) pp. 41-49.

2 Creado por Decreto de 20 de Septiembre de 1954, como una prolongación, en la práctica, del TEU nacional, y que desde esa fecha de fundación, hasta 1965, estrena en el escenario del María Guerrero a una serie de dramaturgos noveles, como José Luis Sampedro, el citado Marrodán, Rodríguez Buded, el mismo Muñiz, al lado de extranjeros como Marcel Aymé, Sean O'Casey, Tennessee Williams, Peter Ustinov, Terence Rattigan, etc. (Cfr. el trabajo muy documentado de VÍCTOR VALEMBOS «El teatro de cámara en la posguerra española» *Segismundo* 23-24 (1976), pp. 173-199, especialmente pág. 188).

ción del «Grupo de Teatro Realista» y la redacción de manifiestos y declaraciones de principios sobre los rumbos estéticos y éticos que el teatro, a su entender, debía procurar. Y en todo aquel proceso de alternativa a una dramaturgia dominada, en el mejor de los casos, por una periclitada fórmula benaventina de alta comedia, hay que entender —desde el comienzo— las intermitentes apariciones de un dramaturgo —Carlos Muñiz— hoy desgraciadamente silencioso, después de que en 1980 lograra estrenar su obra más ambiciosa, de la que se habla al final de este trabajo.

En este contexto que estoy esbozando se han referido, de pasada, dos circunstancias que tienen mucho que ver con la historia de Muñiz dramaturgo: por un lado, su vinculación con los grupos de cámara o grupos independientes, no comerciales, de aquellos años (sus dos primeros estrenos estuvieron a cargo, respectivamente, del Teatro de Ensayo de la Escuela Oficial de Periodismo y de la Compañía del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo). Por otra, que su tercer estreno-fundamental en su trayectoria —*El Tintero*, fue una creación del «Grupo de Teatro Realista», como uno de los tres ejemplos en los que quiso Sastre basar la defensa de un realismo en profundidad, al margen de un naturalismo costumbrista excesivamente fotográfico, excesivamente ramplón, excesivamente ineficaz. Justificaba el propio Sastre la elección del título de Muñiz con estas palabras: «*El Tintero* de Carlos Muñiz es realista en la misma medida en que es una novela realista *El Buscón*, de Quevedo; quiero decir que lo es en la medida en que ni una ni otra obra responden a los postulados naturalistas»<sup>3</sup>. Veremos en las páginas siguientes cómo esa aproximación de Muñiz a un realismo naturalista, *strictu sensu*, es escasa y matizada; por el contrario, la tendencia teatral de Muñiz, desde el principio, se ha inclinado hacia un realismo expresionista, que participa tanto de los hallazgos esperpentistas como de las cotas estéticas que sugiere la fórmula de la «tragedia grotesca» de don Carlos Arniches<sup>4</sup>. Y puede ser ilustrativo recordar, una vez más, que en la cronología del *grupo realista* Muñiz es un claro adelantado, puesto que en 1955 ya estrena *Telarañas*, título donde ya se dan, en germen, las posibilidades renovadoras de esa estética expresionista, y en 1961 apuesta decididamente por esa estética, cuando los compañeros de grupo todavía siguen fieles a un realismo tradicional, testimonial y costumbrista: Rodríguez Méndez con *La Batalla de Verdun* y *Los Inocentes de la Moncloa*; Martín Recuerda con *Las Salvajes en Puente San Gil* y *Como las secas cañas del camino* (de la que es un politizado remake *Caballos desbocados*, de 1978); Rodríguez Buded con *La Madriguera* y *Un Hombre duerme*; Paso con *La Boda de la chica* (en 1961 repite esquemas que Muñiz ya habla utilizado, y superado, en *El Grillo* un lustro antes); y que la pieza paradigmática de esta «generación realista», *La Camisa*

3 ALFONSO SASTRE. «Dentro y fuera de *El Tintero*» en el vol. *Carlos Muñiz*. Madrid, Taurus, 1969, pág. 89 (Col. «El Mirlo Blanco»).

4 Es conocida la positiva admiración que Muñiz ha manifestado en varios trabajos por esos dos dramaturgos. En una de las varias entrevistas que se han publicado Muñiz reconoce la aportación del autor de *La Señorita de Trevezal*: «cómo creador de un género [la tragedia grotesca] que resume el drama de los hombres vulgares enfrentados con un destino gris».

de Olmo, no sube al escenario del teatro Goya hasta un año después del estreno de *El Tintero*. Si existen «contradicciones» y «evoluciones» en estos autores, el que mejor las representa, desde muy pronto, es el propio Carlos Muñiz. Apreciación que se refuerza si repasamos la situación del teatro español en la temporada 1954-55 (y tomo como referencia obligada los escenarios madrileños), cuando los grandes éxitos comerciales de ese año están firmados por López Rubio, Juan A. de la Iglesia, Mihura (no el de los *Tres sombreros...* sino el de *¡Sublime decisión!*, que es otra cosa bien distinta) o Calvo Sotelo (con su drama *La Muralla*, la obra de tesis que era aplaudida cada tarde y cada noche en el mismo teatro Lara donde un domingo de mayo, y en función matinal única, Muñiz hizo su debut como autor). Y junto a esos títulos no faltaban los de Pemán (una constante en los teatros burgueses, como antes Benavente, como después Paso), Ruiz Iriarte o Edgar Neville (continuando, ya sin la finura de entonces, aquel delicioso triángulo de *El Baile*), o Carlos Llopis, o Julio Trenas (con su premio «Lope de Vega»); pero también esa temporada estrenaban Alfonso Sastre (*La Mordaza*) y Buero Vallejo (en aquella ocasión la obra *Irene o el Tesoro* que, si bien es uno de sus títulos menos logrados, sí sabe conciliar un realismo arnichesco y un simbolismo imaginativo, en una fórmula que Muñiz —admirador de Buero— sabe, a cierta distancia, adaptar desde su primer estreno). Y para completar la cartelera teatral en la que se da a conocer Muñiz, recordemos que en esa misma temporada 54-55 los teatros de cámara y ensayo se atrevían con textos de Ugo Betti, Claudel, Ionesco, Saroyan y, por supuesto, uno de esos grupos, dirigido por Manuel Ruiz-Castillo, con el texto de un nuevo autor español: *Telarañas* del madrileño Carlos Muñiz, a la sazón funcionario de Hacienda con aspiraciones de escritor<sup>5</sup>.

## 2. EN EL PRINCIPIO FUE «TELARAÑAS».

Entre alentadora y recelosa se mostró la crítica oficial de los años cincuenta ante el estreno de *Telarañas* (8 de mayo de 1955): «no es una obra lograda, pero da a conocer un autor joven» decía Marquerie; «aciertos verdaderamente notables» reconocía Aguirre Bellver y concedía que en Muñiz «puede haber un escritor de gran éxito» y Victoriano Fdez. de Asís sumaba y restaba a un tiempo con esta fórmula: «hay algo en *Telarañas*; muy poco si queremos ver en Muñiz Higuera a un autor logrado; mucho si se estima como un baluceo de quien por primera vez vela sus armas teatrales»<sup>6</sup>. Tanta reticencia está justificada por dos motivos lógicos: es verdad

5 Tomo estos datos de la Introducción de F.C. SÁINZ DE ROBLES al volumen *Teatro Español (1954-55)*, que forma parte de la serie que durante muchos años dirigió para la Ed. Aguilar. Por cierto que en esa reseña de la temporada, y en el capítulo «Teatro de Cámara», no se hace la menor mención del montaje de *Telarañas*. Tampoco aparece referencia alguna al estreno de *Telarañas* en el resumen de lo habido en aquella temporada teatral por Cyrus De COSTER, en su trabajo «The Theatrical Season in Madrid 1954-55» *Hispania* 1956, pág. 182-185.

6 Tomo estas referencias del volumen *Carlos Muñiz: Teatro Selecto*. Madrid, Taurus (Col «El Mirlo Blanco») 1969, segunda ed., pág. 46 y ss.

que *Telarañas* estaba todavía muy lejos de lo que luego Muñiz lograría con *El Tintero*, *Un solo de Saxofón* o la *Tragicomedia del Serenísimo Príncipe Don Carlos*, pero también es verdad que estos críticos no tenían la perspectiva con la que hoy podemos contar para enjuiciar *Telarañas* treinta y un años después de darse a conocer y a la luz de los rumbos que la dramaturgia de Muñiz ha recorrido posteriormente.

Porque *Telarañas* es un texto que, en su momento, y desde nuestra perspectiva actual, tenía valores intrínsecos que no fueron justipreciados. Y desde luego, una lectura atenta de *Telarañas* nos muestra que todo lo que después ha ido ofreciendo y desarrollando el teatro de Muñiz ya estaba sugerido, apuntado, anunciado en esta pieza. Si frecuentemente se habla de *naturalismo* versus *expresionismo* refiriéndose a Muñiz, en *Telarañas* es dado encontrar las dos actitudes, de momento en coexistencia pacífica. El mostrarlo es el objetivo de este apartado. Por eso afirmamos que en el principio de esa bifurcación de posibilidades estéticas (nunca bifurcación tajante, sin puntos de contacto) estuvo *Telarañas*.

¿Qué construcción ofrece esta pieza? En primer lugar un espacio escénico en el que los elementos realistas se alían con detalles expresionistas que después Muñiz aprovechará a partir de *El Tintero*<sup>7</sup>: buhardilla con un «aparadorcito», un cuadro de época, un hogar de encina, una pila con su grifo, una cama individual que luego se cambia por otra de matrimonio, dos sillones rojos, uno con una pata rota; en suma un conglomerado de objetos (el escenario agobiantemente lleno de trastos en anárquica amalgama) que *expresa* por sí solo la personalidad solitaria, despreocupada, bohemia (en definitiva) del ocupante de este espacio escénico. Connotación que se refuerza con un detalle escénico que se convierte en el elemento fundamental de ese decorado: «por todos los rincones hay telarañas, muchas telarañas». Ya tenemos, desde el expresionismo de un espacio escénico, que también tiene parte de realismo costumbrista, justificado el título, y cómo un objeto (las telarañas) se eleva a emblema, a símbolo, a síntesis de un sentido dramático, de una cosmovisión. Es lo mismo que luego ocurrirá en *El Tintero*, *El Grillo* o *Un solo de Saxofón*, ejemplos todos en los que un objeto, o un sonido (elementos para-verbales que en Muñiz tienen siempre especial potenciación, también desde esta primera entrega)<sup>8</sup> se proyecta en emblema y símbolo de toda la pieza. Pero es que esas telarañas que adornan el espacio *físico* (y luego nos daremos cuenta que también *espiritual*) en el que se de-

7 Una pieza corta de 1965, *El Caballo del Caballero*, presenta un espacio escénico en el que también debe figurar, colgada del techo «una no menos clásica telaraña que esparce por la escena una desagradable luz verde-infierno» y como en *Telarañas* un gato muerto también se incorporará al escenario.

8 La melodía «Marea Baja» subraya los diversos momentos de la pieza, como luego los diversos signos sonoros que acompañan las peripecias de Crock en *El Tintero*, o el solo de saxofón del negro apaleado que en otra pieza corta queda victorioso, sobre la escena, en el último minuto. Varios trabajos han analizado, con su posible interpretación simbólica y estilística, algunos de los signos paraverbales del teatro muñiziano: al respecto veáanse los trabajos de HAZEL CAZORLA «Simbolismo en el teatro de Carlos Muñiz» *Hispania* 48 (1965) 230-233 y ÁNGEL BORRAS «Sonidos, música y simbolismo en el teatro de Carlos Muñiz», *Romance Notes* 12 (1979), pp. 32-35.

senvuelve Avelino, el personaje principal de *Telarañas*, son los signos de un espacio escénico hasta cierto punto naturalista que nos reenvían enseguida a unos componentes estrictamente expresionistas: la primera acotación de la pieza dice lo siguiente: «al alzarse el telón se ve una enorme telaraña incrustada en un telón de gasa que ocupa toda la embocadura». Por unos instantes —lo que dura la intervención prologal del Hombre de las Telarañas, a la que luego necesitaré referirme— el espectador se adelanta, en su propia experiencia, al proceso de Avelino, ya que, como a él, una gran telaraña le impide una visión en claridad, en profundidad, del espacio que tiene ante sus ojos, hasta que ese curioso personaje, que se destaca con su palabra y con su atuendo del resto de personajes de la ficción, separe —es decir, nos limpie— esa telaraña que nos dificultaba la cuarta pared, la que nos da paso al mundo personal, sucio de telarañas, de Avelino y sus conocidos. Es decir, que esa gran telaraña, fragmentada en las muchas telarañas pequeñas que «adornan» la buhardilla, funciona como un signo del dilema ante el que se coloca —¿voluntariamente?, ¿forzado por las circunstancias?— Avelino, y al que luego, al entrar en el sentido de la pieza, tendré que referirme. A partir de ese prólogo, en el que quedamos advertidos sobre el valor metafórico-simbólico que esas telarañas deben tener para el espectador en todo momento, la obra discurre por los cauces de una nimia anécdota, en apariencia, que consiste —en pocas palabras— en el fallido matrimonio de este contemplativo y bohemio profesor de Historia (¿analizar el pasado, parece preguntarse Muñiz, crea una cierta miopía para auscultar el presente en derredor?) con una inconsciente burguesa, que tras el rápido desengaño de una aventura frívola (porque no ha sido para ella otra cosa esta decisión) tiene que reconocer que las circunstancias de vida en común que Avelino le ofrece están muy por encima de sus posibilidades de adaptación, sobre todo cuando las sirenas de su desahogada vida anterior asedian su aburrimiento y la mediocridad que creía haber aceptado. Pero tras la traumática experiencia Avelino no podrá regresar a la confiada y conformista soledad de la que parte, sino a un vacío más profundo, en el que la nueva soledad se parece bastante más al abandono, y hace del Avelino despreocupado un ser triste, y peor aún, un ser *vencido* (con Avelino empiezan a desfilar por el teatro de Muñiz los individuos, más o menos lúcidos, más o menos conformistas, más o menos rebeldes, que llevan sobre sus hombros el estigma de víctimas propiciatorias, incluso a costa de su propia muerte, como el oficinista de *El Tintero*). Vencido Avelino porque, de pronto, todo en torno suyo se le ha mostrado hostil, hipócrita, desleal para con sus convicciones anteriores, Avelino, el *condenado por confiado*, se ha negado una y otra vez a indagar sobre la consistencia de lo que no eran más que débiles apariencias: la abnegación de la esposa que no resiste el embate de unas vacaciones con papá y mamá; el pragmatismo mercantil que pretende sacar partido hasta de la traición, que descubre en la amistad; el poder avasallador, alienante pero todo poderoso, del dinero. Avelino desde su encastillamiento en la buhardilla que tiene sólo vistas al cielo (a las nubes inasibles, a la evasión continua) se resiste a bajar a la calle, a pisar suelo, realidad, a entender y admitir que los comportamientos humanos están regidos por el

código de la hipocresía, de la ley del más fuerte, de la insolidaridad, en donde la alienación que ejercen los dirigentes aún tiene mayor éxito.

A lo largo de cuatro momentos asistimos al cerco que se estrecha cada vez más en torno a Avelino. El inquietante Hombre de las Telarañas subraya ese asedio con sus apariciones y su deseo de limpiar la buhardilla, propósito que logra en el quinto cuadro, cuando Avelino tiene que decidir entre seguir con los ojos cerrados, con el artificio engañoso de las telarañas, o abrirlos, despejar todo lo que empaña la verdad de las conductas y enfrentarse con ellas, enfrentarse con su propio riesgo del fracaso, del vacío.

Nótese que junto a la casi totalidad de los *dramatis personae* de la pieza (desde la portera arnichessa al banquero, más muñeco alienado que persona, adelantándose a la caracterización de El Director o El Jefe de Personal de la pieza *El Tintero*) este Hombre de las Telarañas es uno de los rasgos más claramente expresionistas de toda la obra, como es simbólica (objetivando, *expresionistamente*, lo subjetivo) su limpiar de telarañas la buhardilla, acción que claramente equivale a *desengañar* al personaje que habita en ella (antes se apuntaba la identificación entre la personalidad del protagonista y las connotaciones que nos deparaba el espacio escénico, paralelo que ahora se confirma). Apuntemos, incluso, otro dato: la puerta de la buhardilla no tiene cerradura, se abre para los dos lados, significando la facilidad de penetrar en el mundo y el espíritu de Avelino, la facilidad de herirlo, de abandonarlo, porque él ni detiene, ni rechaza, ni engaña, ni oculta; por ello, además, es toda de cristal transparente, y a pesar de todo Avelino se resiste a ver más allá de sus telarañas, porque intuye el dolor, que no podrá, finalmente, evitar). Cuando esa limpieza se ha consumado, Avelino —ya sin telarañas ante los ojos, como los espectadores, puede saber toda la verdad, puede catalogar a los verdaderos tartufos que le han rodeado (irónicamente —la ironía es un componente inevitable en el teatro de Muñiz— Avelino llama «Tartufo» al gato que cada noche compartía la cena con el amigo). Este es, pues, el sentido que creemos encierra la primera pieza estrenada por Muñiz, y desde ella ese sentido se proyecta a todo el resto de sus obras: en todas hay seres que deben decidir por seguir alienados o por adoptar una posición crítica aunque ello suponga pagar muy caro el precio de los sueños (y estoy aludiendo, no gratuitamente, a otro título muñiciano). Lo decía ya, en el prólogo inicial y con indudable claridad, el Hombre de las Telarañas, personaje en el que creemos escuchar, todavía con cierta ingenuidad constructiva, las tesis del dramaturgo:

«Quizá sea mejor cerrar los ojos, no saber, ignorar, huir del conocimiento real de las cosas; pero ése es el problema, saber qué es mejor, porque, por otra parte, a la larga —se lo aseguro— nadie sabe donde está lo conveniente, y el desenlace llega fatalmente y nos sorprende, sea cual fuere. Somos tan tontos que nos dejamos engañar por todo lo aparente sin detenernos a pensar que lo aparente es una parte, nada más que una parte; sin acordarnos de que la vida no es farsa completa aunque tenga mucho de ella y haya momentos en que lo parezca totalmente»<sup>9</sup>.

9 Cito por la única edición existente de *Telarañas* en Ed. Esceljeer, col. Teatro, Madrid, 1956, págs. 7-8.

Palabras que abiertamente acercan la cosmovisión de esta pieza a una tradición literaria española que profundiza en la realidad aparente, y que partiendo de Cervantes pasa por la literatura unamuniana y llega hasta el teatro de Salinas, por ejemplo, donde también hay personajes impedidos para levantar las telarañas que ocultan una realidad más profunda, posibilidad que está sólo permitida a unos pocos.

Pero Muñiz ahonda mucho más de lo que pudiésemos pensar el escalpelo en la ceguera tanto tiempo mantenida por Avelino, y cierra su pieza con una coda de verdadero patetismo: aquel desengaño, que de momento parece lección incruenta a su vivir entre telarañas, acaba abriendo una herida lamentable: la caída metafórica que se ha producido en el ánimo del personaje se *expresa* en la escena con el gato «Tartufo» (el último agarradero al antes alienado en el que Avelino era feliz) muerto al despeñarse por los tejados, al pisar tierra con la violencia física que se corresponde con la violencia moral que el entorno ha ejercido sobre Avelino, cuando decidió limpiar unas telarañas que no sabemos, muy bien, si volverán o no a rodear su vida. Lo que sí es seguro es que con este personaje el hombre gris, débil, con vocación de vencido, el antihéroe muñiciano, he empezado a existir. Lo vamos reconocer en los títulos siguientes.

### 3. REALISMO VERSUS EXPRESIONISMO: DE «EL GRILLO» A «EL TINTERO».

Con el estreno en 1957 de *El Grillo* (escrita dos años antes) Muñiz volvía a adelantarse a sus compañeros de grupo en sus coincidencias con los personajes, situaciones, motivos y técnicas naturalistas, más o menos documentales, que campeaban en la novela social de esos años. Efectivamente, *El Grillo* es un título confeccionado sobre el símil de un individuo que se pliega a una de las alternativas que Muñiz ofrecía al Avelino de la primera pieza: encerrarse entre telarañas, sucumbir ante el código de la clase dominante, autoengañarse anulando cualquier sincera y constructiva rebeldía. Nos encontramos, de nuevo, con un espacio escénico naturalista —vivienda pobre en barrio humilde, donde no faltan ni la taberna, en donde apagar la miseria de cada día en el respiro —alienante— de un vaso de vino peleón, ni el artista que se siente imposibilitado para rematar su creación porque la pobreza en torno agota el espíritu como ahoga de continuo cualquier iniciativa de los personajes. Todo un retablo de estrecheces, y de imposibles, que apenas se ve alterado en su desoladora cotidianidad por la monocorde insistencia de desafinados ruidos («concierto estridente» lo llama Muñiz) que oscilan desde el costumbrista canto del borracho al expresionista canto del grillo, materializando (y subrayando) el parecido que algunos personajes establecen entre las quejas vacías de decisiones, huecas en su constante repetición en boca del protagonista, y el sonido monocorde de los élitros del insecto, al que todo el mundo hace oídos sordos, por archisabido e inútil.

Mariano incorpora al elenco de personajes del teatro español contemporáneo

el tipo social del empleado, del oficinista —el burócrata tan querido del mundo galdosiano— que ya había tenido algún que otro tratamiento en la narrativa más o menos coetánea (de 1949, por ejemplo, es *El Empleado* de E. Azcoaga, y en 1956 se edita *Funcionario Público* de Dolores Medio). Pero aunque aparentemente, o en una primera lectura, Mariano parece un personaje que funciona en un contexto exclusivamente costumbrista (sisa a la mujer para asistir a la partida en la taberna; calcula el coste del ajuar de su hija y las tremendas dificultades para sufragarlo; critica, en fin, las relaciones del hijo mayor con una mujer «ligera de cascos»), tales rasgos funcionales no son más que una concesión a esquemas teatrales imperantes en aquel entonces (Bueno supo aprovecharlas muy bien en títulos como *Historia de una escalera* y *Hoy es fiesta*, piezas que, por supuesto ejercieron magisterio en los dramaturgos realistas, y por ende, en este Muñiz de *El Grillo*)<sup>10</sup>. Y es que el oficinista Mariano tiene, creemos, posibilidades de una interpretación más profunda y no exclusivamente de alcance social, sino existencial también. Mariano pretende debatirse impotente contra la marginación, la desigualdad de oportunidades, la coacción continua del fuerte sobre el débil, el oportunismo, el chantaje infame revestido de hipócrita solidaridad..., pero junto a todo ello Mariano aporta también el tedio que aliena, la falta de estímulos, la desesperación ante la impotencia personal, la necesidad —primero— de gritar en el vacío, como una forma más de su inoperante repetirse en la vulgar historia de sus días, y después, claudicar ante las normas de conducta que le impone una necesidad de subsistir, aunque ello suponga cerrar los ojos (¿Mariano es consciente de que se engaña, o no lo es?) a la inmoral generosidad de su hermano y a la «empresaria» emancipación de su hijo.

Si bien Mariano centra la trama de *El Grillo* (él es como ese grillo que se hace oír al final del primer acto y de la última secuencia de toda la pieza) otros personajes (también oficinistas) amplían, como categoría de clase y existencial, el significado de aquél. Efectivamente Muñiz acerca a su personaje a dos espejos, al viejo Martínez, el oficinista en el que el proceso de acomodación, de resignación y de obediencia ya ha culminado<sup>11</sup>, y al joven Jacinto, que tal vez sea, en poco tiempo, primero otro «grillo» y después otro vencido y conformado a la fuerza<sup>12</sup>.

Cuatro años después Muñiz recoge la figura del oficinista condenado a ser un pobre diablo, pero —ahora— desde la otra posibilidad que había quedado planteada

10 Todas las declaraciones de Muñiz sobre Bueno coinciden en reconocer su magisterio, y fue Bueno, precisamente, el autor consagrado que más apoyó los comienzos del novel dramaturgo en la renovación de la escena que pretende la generación realista del medio siglo.

11 «¡Bah! Te pasas la vida no pudiendo y al final tienes que poder... ¿Sabes por qué te pasa eso? Porque no te sabes conformar, y eso no puede ser. Hemos nacido para cobrar nuestra nominita y hacer nuestro trabajo en una oficina... No tenemos que preocuparnos... Cuando hemos venido para eso sería porque estábamos destinados a ello...». (*El Grillo*. Escelicer, col.: «Teatro» 1965, pág. 25).

12 MARIANO.—«Sigue muchacho. ¿Es mala persona tu jefe?».

JACINTO.—«Bastante, sí. Y lo malo del caso es que mis compañeros no se dan cuenta. Yo se lo digo muchas veces. ¿Será posible que no os deis cuenta de que este hombre es un canalla? Y ellos no me hacen ni caso». (*El Grillo*, ibid. pág. 55).



en la peripecia de Avelino: abrir los ojos, decidirse a apartar las telarañas, arredrar-se a una difícil lucha en la que lo más seguro es que se pierdan todas las batallas. Esta segunda historia de oficinas y oficinistas rescató a Muñiz de su teatro naturalista, de escasos vuelos<sup>13</sup> y le devolvió a la estética expresionista y esperpentizante que mejor cuadraba a su teatro innovador. Me estoy refiriendo, por supuesto, a la segunda obra que se examina en este apartado, *El Tintero*, que no es otra cosa que una reescritura de *El Grillo* donde se ha eliminado de raíz toda concesión sociocostumbrista, desde el espacio escénico al nombre del personaje<sup>14</sup>, pasando por los deformados detalles cotidianos, que desde esa misma deformación (comerse una cuartilla, brindar con tinta) proyocan en el espectador un distanciamiento de sorpresas que de inmediato le obliga a depositar en ellos un significado sobre añadido, muy distinto del que se percibiría en la primera impresión, la de que podía tratarse de un recurso absurdo o gratuito. En *El Tintero* importa exclusivamente el análisis de un individuo solo frente a la metáfora de su existencia cotidiana —la oficina— en busca de su superación trascendente, libre (significada en la evocación verbal y paraverbal del *mar* que nunca conoció este nuevo protagonista muñiciano).

Como *El Grillo*, también *El Tintero* se estructura en dos partes y un epílogo. Cada una de ellas respeta una esquemática unidad temporal (pero no espacial) y a través de ellas asistimos a los dos últimos días de la vida de Crock, sospechando, por los datos que logramos poseer, que todo lo anterior no ha sido muy distinto de lo presente. Bastan dos días para resumir las frustraciones a las que son sometidos todos los individuos que se asimilan al singular y a la vez paradigmático Crock: pérdida de un trabajo totalmente alienante, tras un absurdo expediente; la insolidaridad del entorno; la incompreensión del círculo donde cree encontrar su última posibilidad de asilo y descanso —su propia familia— y finalmente su suicidio, tras perder, por otro lamentable error de la justicia —más preocupada por el absurdo ordenancismo y las apariencias que por la evidente realidad, radicalmente negada —al único amigo en el que encuentra la gratificación del diálogo. Sólo después, en otro tiempo ajeno a las circunstancias, Crock parece alcanzar su sueño de mar, su personal satisfacción.

---

13 Sin embargo otro autor, como Alfonso Paso, que ya en 1957, en *La Boda de la Chica*, sacaba a escena un pretendiente que recuerda, bastante, ese Jacinto de la escena de *El Grillo* que he citado en la nota precedente, prolongó esta línea naturalista; y de protesta doméstico-social, con otro oficinista rebelde, como Mariano, en su obra *La Oficina*, estrenada, bajo su misma dirección, en 1965. *La Oficina* de Paso es —si se quiere— la versión costumbrista, naturalista, ya caduca, de la pieza muñiciano que ahora vamos a comentar, y que se estrenó cinco años antes. Otro dato sobre el carácter pionero e innovador de Muñiz en nuestro teatro del medio siglo.

14 *El decorado de esta obra ha de ser totalmente esquemático. Los elementos de decoración de cada uno de los cuadros estarán reducidos al mínimo; pero todos procurarán dar idea del lugar en que nos encontramos, con toda exactitud.* Y en esas indicaciones iniciales, muy precisas y casi tajantes, Muñiz subraya la importancia que tiene en ese esquemático, y a la vez, expresivo espacio escénico, la luz y la música, los dos sistemas de signos paratextuales —en la clásica clasificación de T. Kowzan— de mayor repercusión y de más dilatado cultivo en el teatro contemporáneo.

Decía hace un momento que *El Tintero* es, en cierto modo, una réplica de *El Grillo*, en la medida en que una rebeldía (aunque sea la del débil, la del desesperado, la del que se sabe impotente, pero así lo asume) es una réplica del que adopta —desde los mismos presupuestos— una cierta y engañosa resignación. En ese sentido interesará recordar que lo primero que sorprendemos hacer a Crock en escena es lo que tantas veces se había prometido llevar a cabo (pero nunca se atrevió) aquel Mariano de la obra anterior. En una de sus esporádicas borracheras Mariano se atreve a desafiar —de palabra— su propia pobreza de espíritu y a imaginarse instalado en el puesto superior al que se cree merecido acreedor, y que nunca llega. «Sabes lo que te digo —le increpa a su mujer y a quien quiera oír su continua y monótona retahíla de quejas baldías—. En cuanto me nombre tesorero me haré un traje gris claro, muy alegre, y luego otro, y muchos... Me cambiaré todos los días de traje... Y un día entraré con un ramo de flores, otro con un violín, otro con un perro... Cuando me apetezca, cantaré esa canción que canta Consuelito... Pero nada de cantar a media voz, no, no... A grito pelado. Y dejaré silbar a Fernández»<sup>15</sup>. *El Grillo* no tiene ni una sola escena situada en la oficina, porque la tímida rebeldía de su personaje sólo tiene fuerzas para aflorar en el terreno que domina, donde no es posible el verdadero desafío; pero Crock sí acepta —hasta cierto límite— ese enfrentamiento en todos los terrenos que le son, sucesivamente, hostiles. Por ello, Muñiz convierte las palabras-proyecto imposible de Mariano en acción desafiante en *El Tintero*. Bastará, para comprobarlo, con reproducir la primera acotación de la pieza:

*Después de un largo silencio, durante el que sólo se oye el ruido de papeles que hace Crock, este deja de trabajar, se levanta, mira sigilosamente a los dos laterales y vuelve a su mesa frotándose las manos, con la expresión más risueña, más humana. Abre un cajón de su mesa y saca un florero. Abre otro cajón y saca un pequeño ramo de flores. Coloca con esmero las flores y se pone a silbar. Las huele y respira hondo, con los ojos cerrados. Luego se sienta, y mientras silba en tono muy bajo, queda mirando, absorto, las flores, con expresión definitivamente feliz*<sup>16</sup>.

Parece, pues, que *El Tintero* dramatiza las consecuencias a las que conduce esta valentía inicial. Sólo con esa situación nos basta para entender que el personaje Crock se distancia, en su orientación, hacia el paradigma —soporte de una crítica severa contra el absurdo de una vida alienada— de aquel particular, costumbrista, acomodaticio y domesticado antihéroe de *El Grillo*. Crock hace más que habla, y casi todo su diálogo se limita a las preguntas que desean abrir brecha en los diversos absurdos que le asedian, partes todas de un ABSURDO BUROCRATIZANTE, ORDENANCISTA, en el que Muñiz metaforiza toda una protesta más existencial que social. Crock debe ilustrar interrogantes generales, no cotidianas, y por ello

<sup>15</sup> *El Grillo*, ed. cit. pág. 35.

<sup>16</sup> Las citas de *El Tintero* las hago por la edición prologada por Loren L. Zeller para Ed. Almar, Salamanca, 1980. La presente corresponde a la pág. 41.

mismo Crock y cuantos personajes le rodean pierden muchas de las notas realistas, naturalistas, que encontrábamos en Mariano y su entorno, para enriquecerse con signos paraverbales y situaciones en las que lo exagerado, lo caricaturesco, lo desconcertante, lo absurdo vienen a subrayar (y a potenciar por encima de lo concretamente anecdótico) el conato de rebeldía y el proceso de degradación al que se ve sometido Crock, nombre también extraño y distanciador, con el que el espectador no identifica individuos concretos, sino el individuo-símbolo que esa sociedad alienante necesita para lograr su definitiva sustitución. En este sentido Crock, como los personajes que aparecen en algunos antecedentes que se han citado de esta obra (Kafka, Rice) soporta la función de HOMBRE-SÍMBOLO en una suerte de auto profano, en el que se debate el sometimiento del individuo a la máquina (conjunto de códigos represivos, que proceden a su anulación) y su necesidad de redención, de momento sólo posible a través de la valiente escapatoria individual. Una escapatoria que en *El Tintero* reviste la calificación de *suicidio* desde el código moral, sancionador, de esa máquina represiva. Pero ¿qué sentido —en el concierto de toda la pieza— tiene ese *suicidio* de Crock? Indudablemente no tiene un único sentido, sino varios, que se superponen en la secuencia-epílogo de *El Tintero*, donde la peripecia personal de Crock alcanza su culminación. Por un lado el individuo que se ha sentido marginado, expulsado y despojado de las coordenadas que la educación social le ha enseñado como inexcusables —trabajo, familia, amistad— concluye su participación pasiva en esos ataques sucesivos y organizados, y procede a su automarginación, que al ser activa, elegida y ejecutada por él mismo, alcanza un grado suficiente de liberación. Por otro, este *suicidio* —que se produce, sintomáticamente, al ser arrollado por un tren, es decir, imponiéndose la máquina (en ese tren viajan todos sus agresores) sobre el individuo— es igualmente signo (el único que le dejan) de su rebeldía. Crock arrebatada a esa maquinaria social lo único que le es verdaderamente suyo y que acaba de entregarle por un humano acto de generosidad (para comprar unas medias a su mujer y unos caramelos a sus hijos): arrollado su cuerpo por el tren, no servirá de sufrido objeto de disección para anónimos estudiantes de medicina: por una vez, y sólo por esa vez, Crock ha ganado por la mano al código de intereses creados de esa máquina social. Y por último, ese *suicidio* resume esas victorias parciales en una victoria existencial, trascendente, que dota a la farsa de una *fantasía esperanzada*, cuando Crock se vuelve a encontrar con el amigo (el personaje que se le había adelantado en su automarginación liberadora, con el que únicamente era posible el diálogo), y asume una personalidad distinta de la víctima que ha sido hasta ese instante (ninguno de los pasajeros del tren, incluida su propia mujer, reconocen en los rasgos físicos del atropellado al Crock empleado, hésped y marido) y desde esa renovación es el sonido de un mar cada vez más próximo (¡qué multiplicidad de significaciones en ese *mar*, en ese símbolo!) el que llena, al unísono con las risas de los dos liberados, el espacio escénico vacío. Vacío porque ese espacio escénico es un punto final de un etapa y, final abierto, el punto de arranque de otro decorado en el que la oficina, la pensión, el parque y sus guardias, el Señor Importante, los aliena-

dos Pim, Pam, Pum, las relaciones de pareja... la estructura social —en resumidas cuentas— sea algo más humanizada que la mancha negra, alienante, despersonalizadora, de otro inmenso tintero, cuya tinta sirve sólo para tachar los derechos, la sensibilidad, la autodeterminación, de cualquier ser humano, como Crock. Por esta vez el *gran tintero* ha logrado una víctima, pero esa víctima parece que podrá, al fin, lavar su mancha de tinta en el inmenso mar donde las ordenanzas, los códigos, las imposiciones, los expedientes no prevalecerán jamás. Por todo ello parece muy claro que el suicidio de Crock tiene unas connotaciones positivas (y por ende, indudablemente simbólicas) como otros suicidios muy semejantes que podemos constatar en el teatro español próximo al momento de escritura de *El Tintero*, como por ejemplo la ya citada obra de Buero Irene o *el Tesoro*, estrenada a finales de 1954, cinco años antes de la redacción de la pieza de Muñiz<sup>17</sup>.

#### 4. LA SÍNTESIS DE UN NUEVO LENGUAJE ESCÉNICO: LA «TRAGI-COMEDIA DEL SERENÍSIMO PRÍNCIPE DON CARLOS».

Parece que el papel de Muñiz entre los componentes de la llamada «generación

---

17 En una «Autobiografía» aparecida en la revista *Primer Acto* (núm. 63, 1965) Muñiz señala que *El Tintero* se escribe entre 1959 y 1960. Por cierto que en la misma ocasión sintetiza el propio autor el alcance, como crítica, de esta pieza cuando afirma que «*El Tintero* representa la rebelión contra el borreguismo masivo que caracteriza nuestra época, pese a las voces de alerta de unos pocos». Aunque no sea éste el lugar propicio para desarrollar el tratamiento del motivo *oficina/oficinista* («homo burucraticus») en la literatura española de nuestro siglo, como moderna articulación de la alegoría que representa al individuo encarcelado en el espacio social y sus relaciones, frustrantes y de sometimiento, con el poder instituido o invadido, alegoría que se documenta ya en las vanguardias y poesías surrealista de los años veinte (ahí está —por citar a un clásico— el comienzo del lorquiano «Oficina y Denuncia»), si conviene dejar constancia de algunas versiones del motivo, en el teatro, y en la poesía, más o menos coetáneas a las dos piezas de Muñiz que se han analizado en este epígrafe (excluyo ejemplos narrativos, de los que ya se han hecho algunas referencias páginas atrás): el uruguayo Mario Benedetti escribe entre 1953 y 1956 unos *Poemas de la Oficina* (de entre los que destacaría el titulado «Dactilógrafo»); el español Rafael Morales, dentro de su libro *La máscara y los dientes* (Madrid, Prensa Española, 1962) libro que él clasifica como «lirodrama» y que «presenta con carácter simbólico la vida de un hombre cualquiera durante un solo día —también simbólico—», incluye una sección que recoge la faceta de *oficinista* de ese hombre en el espacio *oficina* que es el propio de poemas, novelas y obras teatrales («Veinte mesas oscuras, veinte vidas y una mesa más grande tras cristales/. Mas todas son distintamente iguales,/son veintiún inciertos salvavidas»). Una imagen de la oficina que se aproxima sobremanera a la imagen más amplia del hombre sometido a un cosificador mecanicismo, que ya figuraba en películas como *Metrópolis* o *Tiempos modernos* del inolvidable Chaplín, y que Morales subraya cuando escribe: *La vida es así: una rueda/dentada que gira y gira/con corazón de moneda*. Por lo que respecta al teatro, debemos recordar que frente al costumbrismo sainetesco de *La Oficina* de Paso (estrenada en 1965), prolongando en sus aspectos más superficiales algo de lo apuntado en *El Grillo*, con las concesiones que este dramaturgo ya habla decidido otorgar a su incondicional público, otro dramaturgo, Juan Bautista de la Torre, ensayaba —en 1959— una visión farsesca, opresiva y represora, algo kafkiana, de la alegoría (en la línea, por consiguiente, de *El Tintero*) en la pieza *La Galera de Papel*. Esta pieza merecería una atención mayor que esta simple cita. En ella se dan situaciones que recuerdan bastante de cerca algunas de las humillaciones que el personaje Crock sufre a diario en su *oficina-cárcel*.

realista» es, decididamente, el de adelantado o precursor en las distintas etapas evolutivas del teatro que practica ese grupo. Cuando la mayoría de los autores estrenaban las piezas más destacadas del realismo social, Muñiz con *El Tintero y Las Viejas Difíciles* sentaba las bases de un lenguaje teatral que superaba ese realismo documental<sup>18</sup>. Y cuando ese teatro de análisis crítico acaba buscando en el pasado histórico unas posibilidades de investigación y de nuevo lenguaje, Muñiz vuelve a adelantarse a sus compañeros de promoción con la escritura y publicación de *Misere para medio fraile* (sobre San Juan de la Cruz)<sup>19</sup> y en 1971 (todavía en los primeros años de ese acercamiento de los dramaturgos del medio siglo al teatro histórico)<sup>20</sup> con la *Tragicomedia del Serenísimo Príncipe don Carlos*, pieza que representa, por el momento y limitándome a los textos publicados y estrenados, el punto culminante de la dramaturgia muñiziana, en la que se ha conseguido, con este título, una síntesis de las dos opciones anteriores, a través de la novedad que representa en el teatro de Muñiz el teatro histórico-crítico (pero que acaba siendo punto de encuentro en la evolución de casi todos los autores españoles de ese momento e incluso de promociones posteriores)<sup>21</sup>. Del análisis de esta pieza se desprenderá, como conclusión, por qué entendemos la *Tragicomedia...* como esa síntesis de la dialéctica teatral anterior, a través de esa novedad que es la investigación literaria sobre la marginada y contradictoria figura del hijo primogénito de Felipe II.

18 Parecido proceso evolutivo al analizado entre *El Grillo y El Tintero* podría observarse entre estos otros dos títulos, como aquellos, ubicados respectivamente en la parcela *naturalista* y en la *expresionista*: *El Precio de los Sueños y Las Viejas Difíciles*. Necesidades de espacio recomiendan dejar para mejor ocasión ese análisis, como el de los curiosos matices escénicos que ese *expresionismo dramático* alcanza en las piezas cortas de Muñiz, tales como *Los Infractores, El Caballo del Caballero* y esa pequeña obra maestra que es *Un solo de Saxofón*, historia de un 'apartheid' peculiar, no del color de la piel, sino de la voluntad de autodeterminación y del antiborreguismo.

19 *Miserere...* se publicó por vez primera en un suplemento de *Cuadernos para el Diálogo* (extraordinario sobre Teatro Español, junio de 1966) titulado «Pequeña Galería de Autores Españoles», donde se facilitan textos de obras cortas de Max Aub, Espriu, Lain, Olmo y Salvat, junto a la del mismo Muñiz. Posteriormente *Miserere...* acompaña a *El Tintero* en la ed. de Zeller referida en la nota 16. Como no me voy a ocupar de esta pieza, remito al lector a un interesante trabajo monográfico sobre la misma: el de ANA PADILLA MANGAS «*Miserere por medio fraile*. Apertura de nuevas posibilidades en la dramaturgia de Carlos Muñiz» *Alfinge*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba, I (1983), pp. 141-150.

20 La *Tragicomedia...* aunque no fue editada hasta 1974 (col. «Libros de Teatro» de Ed. Cuadernos para el Diálogo), el mismo Muñiz declara en la nota introductoria a esa edición que la pieza estaba lista para su representación, pero prohibida por censura, en 1972. Los ejemplos de teatro histórico debidos a la pluma de los compañeros de grupo, salvo contadísimas excepciones (*Las arrecogias...* de Recuerdo se escribe entre 1969 y 1970) pertenecen ya a la década de los años setenta, como *El Engaño* del propio Martín Recuerda o *Historia de unos cuantos y Flor de Otoño* de Rodríguez Méndez.

21 En efecto, parece que el atractivo del teatro histórico, más o menos crítico, más o menos revisionista y desmitificador ha alcanzado a casi la totalidad de dramaturgos conocidos en el teatro español actual, desde diversos títulos de Domingo Miras a las últimas piezas de Martínez Mediero, pasando por el *Pablo Iglesias* de Olmo, *La Coartada* de Fernán Gómez, *la Isabel, reina de corazones*, de López Aranda o *Los Comuneros* de Ana Diosdado, sin olvidar, claro está, las aportaciones de dramaturgos como Buero, Sastre, Gala y hasta Salom (*Nueve brindis por un rey y El corto vuelo del gallo*).

Quien había utilizado en todas sus obras anteriores subtítulos que recorrían casi todas las posibilidades clasificatorias del género dramático (comedia, tragedia, farsa) con ciertas matizaciones de experimentación innovadora —como la «tragedia caótica» que califica *Las Viejas Dificiles*— llama ahora, no como marbete clasificatorio sino como título propiamente dicho, *tragicomedia* a su pieza, colocándose así en una indudable tradición teatral española que se remonta hasta *La Celestina* y que había afectado a muchos ejemplos de la comedia lopesca, ya que la «tragicomedia» es una modalidad teatral genuinamente nacional<sup>22</sup>. Y es que de una forma plenamente consciente Muñiz se sabe colocado, al escribir esta pieza, en una tradición de doble cuño: por un lado la del teatro histórico que, desde el Barroco, viene a ser —con valor muchas veces de espejo crítico en el que se refleja el presente— una rica constante en nuestra historia teatral, reforzada en los últimos años, desde la pieza bueriana *Un soñador para un pueblo* (1958). Y por otro, la de los intentos anteriores —en el ensayo histórico, en la novela, en el teatro— encaminados a explicar unas tan oscuras como tergiversadas relaciones entre Felipe II y su hijo, y la muerte de este último, en un contexto histórico lleno de manipulaciones que tejieron la tan infame como socorrida (depende de quien y para qué se invoque) leyenda negra del reinado filipino. En un breve prólogo a la edición de la *Tragicomedia* (1974) su autor aludía al antecedente teatral tal vez más conocido de su obra, el *Don Carlos* de Friedrich Schiller, al declarar la doble intención que había detrás de su empresa, rechazando en el texto del alemán su falta de veracidad histórica en la misma proporción que alaba su elegancia estilística. Pero Muñiz silencia otro antecedente —español ahora, representado en 1957 y editado al año siguiente—, conocido, por tanto, por el dramaturgo y con el que coinciden varias escenas (aunque difiera el sentido global de las mismas, porque diversa es la perspectiva de enfoque y el propósito del escritor) que es la obra de Pemán escenificada en el Patio de Reyes de El Escorial y titulada *Felipe II. Las Soledades del Rey*, cuya primera parte gira en torno de esas vidriosas relaciones paterno-filiales. En ella el dramaturgo gaditano justifica, por supuesto, la honradez de la conducta regia que anteponía las razones de Estado a las de la sangre, en tanto que el madrileño condena esa misma conducta que se deja llevar por el ansia de poder y un ciego fanatismo. En la antecrítica don José María Pemán defiende su obra como «una exhibición de la verdad histórica, apenas forzada en algún detalle accidental» y no como una simple apología del fundador del Escorial. Una veracidad que —por otra vía estética— también busca Muñiz cuando advierte ese doble propósito que hay detrás de su *Tragicomedia*, al que antes me refería: «Por un lado, el deseo de responder con la verdad esperpéntica a las muchas y estrafalarias patrañas que se han dramatizado, a través de los tiempos, en torno a la triste figura del serenísimo príncipe don Carlos (...). La segunda razón fue mi deseo de desmitificar un momento de la Historia hartamente sombrío, aunque todavía

22 No es frecuente esta denominación en el teatro coetáneo de Muñiz, aunque siempre se puede encontrar algún ejemplo, como la obra de Buelo *Hoy es fiesta*.

ciertos sectores, más amplios de lo que sería deseable, se empeñan en proponer como glorioso, nítido, impecable»<sup>23</sup>. Muñiz, sin nombrarlo, parece aludir con el verbo *desmitificar* (vocablo que ha sintetizado el proceso semántico por el que ha discurrido casi todo nuestro teatro histórico-crítico contemporáneo, haciendo excepción tal vez de las aportaciones de Buero) a los leves, pero indudables, síntomas de mitificación que hay en la «verídica justificación» del texto pemánico, precedente más inmediato al que Muñiz le ofrece réplica con su *Tragicomedia*. Y para mostrarlo, y ya que no es este el momento oportuno de establecer un análisis comparativo entre ambas visiones del monarca y de su hijo, ni tampoco lo pretendo como objetivo prioritario, me limitaré a señalar las semejanzas y diferencias de dos escenas, bastante parejas en ambos títulos. En el texto de Pemán el príncipe comenta con cierto cinismo la costumbre cortesana de acercarse la familia real al sacramento de la Eucaristía en las fiestas litúrgicas navideñas, y muestra su irascibilidad al agredir al fraile que se niega a absolverle su pecado de odio a la figura del rey y a su pretensión de fingir la comunión con una hostia no consagrada<sup>24</sup>. Parecidas circunstancias recrea Muñiz (ambos autores siguen la misma fuente, Pfandl) pero las actitudes de los personajes se matizan: la agresividad del príncipe se torna en la *Tragicomedia* nervioso intento de plegarse a las circunstancias sociales que, ahora, interesa cumplir, justificando su ira posterior al encontrarse nuevamente marginado y casi despreciado por el representante eclesiástico<sup>25</sup>; pero la diferencia mayor se da en la actitud del monarca: digna, comprensiva, hasta indulgente en la obra de 1957, ya que Felipe aprovecha este nuevo desmán de su hijo para intentar un acercamiento conciliador a lo que es abierta hostilidad en el heredero; pero en el texto de 1972 Felipe II da muestras una vez más —corroborando la progresiva inquina que hay en esas relaciones— de su prepotencia intransigente, que se goza en humillar y marginar, (por oscuros motivos de celos de poder) a su hijo. Desde estas escenas comunes, con las diferencias en la caracterización de los personajes centrales que determinan, entedemos los distintos alcances de construcción y de sentido que tiene las visiones de Pemán y de Muñiz.

La figura del príncipe don Carlos ha sido objeto de diversos tratamientos literarios y teatrales, tanto en la literatura española, como en las diversas literaturas europeas. No dispongo en esta ocasión de espacio para tratar ahora de la trayectoria de ese tratamiento literario, que por otra parte será contenido central de un próximo trabajo. Me limitaré a ampliar las referencias ya hechas a textos de Schiller y de Pemán, con la ayuda de la estadística elaborada por Warner T. Mac. Cready, que ha documentado nada menos que un centenar largo de versiones, de distinta significación: treinta francesas, veintisiete alemanas, diecisiete inglesas, trece italianas, ocho holandesas y una portuguesa, además de nueve españolas. Entre estas últimas, las versiones teatrales firmadas por Jiménez de Enciso, *El Príncipe don Carlos*, y *El Segundo Sé-*

23 *Tragicomedia...* ed. cit. pág. 8-9.

24 JOSÉ MARÍA PEMÁN. *Felipe II. Las Soledades del Rey*. Madrid, Aguilar, 1958, pp. 68 y ss.

25 *Tragicomedia...* ed. cit., pág. 127 y ss.

*neca de España y el Príncipe don Carlos* de Pérez de Montalbán, además de la pieza de 1872 *El haz de leña*, debida a la firma de Núñez de Arce. (Cfr. «Spanish Drama and its foreign affiliates» en *The Theatre and Hispanic Life* (edited by A. A. Borrá. Ontario, Canada, 1982). Pero en la relación de Mac. Cready faltan las versiones de Pemán, Muñiz y otra debida a Salvador de Madariaga, sobre la que merecería la pena hacer unas breves consideraciones en relación con la pieza muñiziana, que es la que interesa prioritariamente en esta ocasión.

Como Muñiz, también Madariaga dice escribir su *Don Carlos* para salir al paso de la grotesca caricatura que le ha inferido «la deformación que inflinge a la historia española el fanatismo *librepensador* y protestante, no menos cerrado que el fanatismo católico», intentando enmendar la plana —con un planteamiento más humano del tema— a la versión de Schiller que para Madariaga es también una pieza más inclinada a lo político y externo del personaje central. Y en efecto, Madariaga se aproxima al tratamiento muñiziano de la figura del heredero de Felipe II al analizar con mayor atención la incidencia de sus limitaciones físicas en su psique, su deseo de reinvidincarse ante sí mismo con la iniciativa política, gobernando las difíciles tierras holandesas, su pasión —dolorosamente reprimida— por la jovencísima reina y el sentimiento progresivo de odio por Felipe II, en el que ve al oponente amoroso, pero sobre todo, al oponente político, a la gran traba de su oportunidad como estadista (aunque Madariaga dirige las fobias más feroces del príncipe a la camarilla regia, más que a la propia figura del monarca, quien —por otra parte, y a diferencia del texto de Muñiz— casi no aparece en escena, y cuando lo hace es tratado con respeto y distanciamiento reverente). Precisamente ahí radica la gran diferencia entre ambos textos: Madariaga jamás usa del escalpelo esperpentista para analizar la oscura conducta del monarca en este asunto tan vidrioso del encarcelamiento y muerte de su primogénito. Más próximo al de Pemán, el don Carlos de Madariaga muere deseando la reconciliación («¡Isabel, Isabel, dile que muero/su hijo a... mante y... fiel!»). Y acabo este mínimo acercamiento al texto de Madariaga señalando otra curiosa coincidencia con el de Muñiz: ambos sacan a escena un personaje de muy parecido rendimiento escénico: el bufón Estebanillo, confidente del príncipe Don Carlos.

Como suele ocurrir en otros títulos del mismo autor, la *Tragicomedia* se organiza en dos partes precedidas por un largo prólogo que, si bien tiene directo entronque argumental con lo que se dramatiza en el cuerpo de la obra, sí descubre al espectador —en un complejo montaje escénico de un auto de fe, el celebrado en Valladolid en 1559— una faceta, por desagradable no menos real, de esa monarquía que, en la figura del hijo y sobre todo en la figura del monarca Felipe II (verdadero antagonista de la trama) planea por toda la pieza: la alianza represora Iglesia-Estado, a través del brazo secular de la Inquisición. En este prólogo dos objetivos le interesan al dramaturgo: presentarnos al monarca en uno de los primeros actos de gobierno, sancionando condenas a la máxima pena en nombre de una fe religiosa absolutamente intolerante, y en segundo lugar establecer —premonitoriamente— el contexto de



represión, castigo, ocultos intereses, en el que este nuevo anti-héroe muñiciano, que es el malogrado y serenísimo príncipe don Carlos, se desenvolverá, hasta su encierro y muerte final. Los nueve años que median entre esta escena inicial y el momento final de la *Tragicomedia* (1559-1568), es decir, el tiempo representado, no son otra cosa que la confirmación del gobierno de terror que en nombre de *santos* (léase, en ocasiones, *inconfesables*) intereses ejerce la monarquía absoluta del rey Felipe. La actitud del monarca sancionando con su presencia y su beneplácito las ejecuciones de don Carlos de Seco, Pedro de Cazalla, Juan Sánchez, Pedro Sotelo de Zamora y un largo etcétera, al iniciarse la representación, se confirma en sus palabras finales, cuando se enorgullece de la lealtad del duque de Alba que ha degollado a los herejes holandeses como medida necesaria que contribuya «hondamente a crear un hermoso y nuevo mundo de paz y esperanza».

Muñiz respeta el contenido de lo que tiene entre manos, sabe que está investigando sobre un pasaje en sombra del Imperio español tantas veces utilizado —literariamente— como modelo, y al margen de su técnica teatral, de la construcción de la pieza en la que inmediatamente entraré, aprovecha sobradamente el material que una abundante bibliografía histórica, desde la Crónica de Cabrera, le proporciona. Basta con seguir detenidamente las notas al texto redactadas por el propio dramaturgo para comprobar que cualquiera de las situaciones desarrolladas en las diversas escenas de la pieza (desde la más extraña, irrisoria o anecdótica a la más significativa) tiene un pasaje, o varios, de esa bibliografía en la que apoyarse, con la que sentirse autorizado<sup>26</sup>. En este sentido —y a diferencia de un Valle-Inclán, por ejemplo, en el que la verdad histórica se interpreta desde la libre transgresión— Muñiz (en esto también está cercano a la abundante documentación que hay detrás de obras históricas de Buero, como *Las Meninas*)<sup>27</sup> recoge aquel realismo documental de sus piezas *El Grillo* o *El precio de los sueños* y lo traspassa a un realismo documental, histórico, esa «verdad esperpéntica» (luego volveré sobre la segunda mitad del sintagma) que recogía en su cita anterior, porque «desmitificar la historia —y es otra cita de Muñiz— me parece un sano ejercicio, imprescindible para evitar caídas en los mismos errores de ayer»<sup>28</sup>.

26 Haciendo un recuento de las fuentes históricas citadas por Muñiz en sus notas, saldría el siguiente listado: CESARE GIARDINI. *El trágico destino de don Carlos*. Ed. Juventud, Barcelona, 1940; GACHARD. *Don Carlos y Felipe II*. Madrid, 1963; JEAN CASSOU. *Felipe II*. Madrid, Ediciones Literarias, 1930; LUDWING PFANDL. *Juana la Loca*. Madrid, Espasa Calpe 1958 (8.ª ed.); W. THOMAS WALSH. *Felipe II*, Madrid, 1958, Espasa Calpe; Fr. JOSÉ DE SIGUENZA. *La fundación del monasterio del Escorial*. Madrid, Aguilar, 1963; A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA. *Isabel de Valois, Reina de España*. Madrid, 1949, 3 vol.; MIGUEL MORAYTA. *Historia de España*, Madrid, 1893, tomo 4.º; M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ. *Economía, Sociedad y Corona*. Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1963; y las páginas debidas al P. Redentorista FERNÁNDEZ Y FERNÁNDEZ RETAMAR en el vol. XIX de la *Historia de España* dirigida por Menéndez Pidal para Espasa-Calpe.

27 Una concienzuda documentación que muestra, en su agudo análisis de la pieza en el capítulo correspondiente, el profesor Iglesias Feijóo, en su libro *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*. Universidad de Santiago, 1982.

28 *Tragicomedia...* ed. cit. pág. 8.

Así pues, Muñiz procede a la construcción de su *tragicomedia* con documentación probatoria —aunque no se trata de una investigación histórica nueva— es decir, con *verdad*, primera parte de la síntesis de sus dos direcciones teatrales anteriores. Pero esa verdad acaba de calificarla el propio autor de «esperpéntica», y es en las posibilidades expresivas, distanciadoras y a su manera iluminadoras de los pliegues de esa leyenda negra del Imperio español donde radica la segunda clave de esa síntesis: la fusión del lenguaje expresionista ensayado en las diversas situaciones escénicas de *El Tintero*, *Las Viejas Dificiles* y otras piezas, con la adaptación del gran hallazgo valleinclanesco, inaugurando así unas posibilidades expresivas, seguidas por buena parte del último teatro español, firmado por Nieva, Miras, Matilla, López Mozo, Mediero, etc.

Ese proceso de asimilación entre documento y esperpento, esa *verdad esperpéntica* necesita de ciertos elementos «distanciadores» que, al romper la aparente lógica (en este título habría que hablar de «lógica de la solemnidad») en la configuración de una escena, produzcan —junto al extrañamiento— la iluminación de una perspectiva nueva por la que puede deslizarse cómodamente el espectador, hasta el terreno que le interesa al dramaturgo. La primera parte de la *Tragicomedia* se cierra con un ejemplo impagable de lo que intento explicar: en las escenas inmediatamente anteriores, el príncipe, por su lado, ha procedido a conseguirse la prueba palpable de su virilidad, y el rey (obseso en su pasión por las reliquias de santos) se alegra del éxito diplomático que ha permitido el regreso a España del cuerpo incorrupto de San Eugenio, primer obispo de Toledo. Cuando toda la corte y los principales jerarcas eclesiásticos aguardan, con boato y veneración, la llegada de la santa reliquia, quien aparece momentos antes en escena es el príncipe Carlos ostentando la sábana manchada de sangre, con la que se conjuran las razones para su marginación política que el rey esgrime en la primera parte de la *Tragicomedia*. Naturalmente que esta situación, que nos lleva de la perplejidad inicial a la franca sonrisa, no tiene fuente histórica que la autorice. Pero Muñiz ha sabido incardinarla —desde un principio de verosimilitud— con otras situaciones no demasiado diferentes en las que se procura conseguir efectos que rozan lo ridículo, lo irrisorio, lo irrespetuoso, pero no lo falso, porque es la manera de proceder a «la tarea desmitificadora de unas formas de gobierno que, fatalmente, hoy nos han de parecer siniestras»<sup>29</sup>. Como ejemplo de ello reléase la escena inicial, sin ir más lejos, cuando el secretario, el preceptor y el mayordomo del Príncipe se interesan por la ardua cuestión doméstica de procurar que Su Alteza expulse la perla de un impaciente judío, que tres días antes había engullido el serenísimo príncipe, anécdota que cuenta el pintor Tiepolo en su correspondencia a la Señoría de Venecia y que recoge Cesare Giardini en su obra *El Trágico destino de don Carlos*, Barcelona, 1940. Y entre los escasos materiales de la obra inventados totalmente por Muñiz con esa finalidad de desmitificar, distanciando, e hallazgo que le permite un mejor rendimiento es el del bufón Estebanillo, verdadero

29 Ibid. pág. 9.

hilo conductor de la pieza, que nos permite penetrar en cualquier recóndito pliego de la corte, y que está presente en su momento inicial —estableciendo la oportuna y desvergonzada sátira de la Inquisición— y en su momento final, cuando esa burla, ahora gestual (desde el centro del escenario hace una pederreta al rey y otra al público) es la sanción, sin palabras, más elocuente que puede darse de un pasado histórico, durante mucho tiempo reverenciado excesivamente (la reverencia del secretario Eraso al monarca es el gesto inmediatamente anterior a la burla del bufón). Estebanillo parece gozar del poder y de la inmunidad del propio autor para interpretar el proceso histórico en el que también está inmerso, pero del que continuamente se distancia para ayudar al propio distanciamiento del espectador<sup>30</sup>. Estebanillo es, en una ocasión, el «alter ego» deforme de un monarca, porque se quiere ahondar en la expresión de su deformidad moral (que es la deformación moral de su entorno) y en otra ocasión —verdadero hallazgo escénico para un inteligente montaje— se encarna sobre el también deforme príncipe, esbozando —por unos instantes— el dibujo expresionista, casi goyesco, de una España burlesca y monstruosa asentada sobre el negativo resultado de una degeneración biológica y moral. El serenísimo príncipe Carlos prelude el derribo final, siglo y medio después, de su otro homónimo, como él maltrecho y desdichado gobernante<sup>31</sup>.

Si la primera parte de la *tragicomedia* se centra —como núcleo del conflicto— en las acusaciones de impotencia del príncipe, acusación que, desde su alcance individual y hasta cierto punto anecdótico, puede extrapolarse a unas connotaciones de impotencia política o histórica más amplias, las que afectan al propio sistema, a cuyo examen —desde un serie de puntos de referencia seleccionados por llamativos— atiende el texto muñiciano. El serenísimo príncipe viene, así, a ejemplificar (desde su pasado histórico que nos llega —descaradamente desvelado— a nuestro presente) ese personaje-símbolo que es una constante (desde el Avelino de *Telarañas*) en toda la dramaturgia de Muñiz: el héroe desvalido, pero rebelde, aunque víctima inevitable en un proceso en el que este héroe irá sucesivamente topándose con los molinos de una férrea maquinaria burocrática (Felipe II fue el gran burócrata del Imperio) donde no hay más razón que la intolerancia y la obediencia ciega a los inamovibles principios dogmáticos, una maquinaria recreada en el período tal vez más capcioso y coactivo de la historia de este país. Por ello a las trabas de la impotencia viril del

30 El pasaje aludido es la escena final de la obra. Por cierto que otro bufón comparte, en dignidad y miedo, la escena con la figura regia de Felipe IV en otra secuencia también desmitificadora de la realeza, en la pieza de Alberti *Noche de guerra en el Museo del Prado*.

31 Me estoy refiriendo, concretamente, a la escena sexta del primer acto. Esta alianza —como inseparable binomio realidad/espejo deformante— de monarca y bufón, además de obedecer a conocidos antecedentes pictóricos (empezando por «Las Meninas» velazqueñas) es recurrente motivo en diversas piezas literarias. En la nota anterior citaba un pasaje de *Noche de guerra...* de Alberti. Recordaré ahora otra interesante novela de Carlos Rojas, *Auto de Fe* (Madrid, Guadarrama, 1968) en la que se desarrolla, en paralelo con la evangélica figura del Lázaro resurrecto, una historia protagonizada por el monarca postrero de la Casa de Austria y el enano bufón al que se acusa de brujería por el Santo Oficio, como un nuevo resucitado.

príncipe le suceden las razones —ahora abiertamente explícitas— de su marginación, encarcelamiento y muerte: su probable intervención en la grave crisis política de aquellos años con los que se enfrenta la monarquía filipina, como fue la crisis de los Países Bajos. En ese asunto se centra la segunda parte de la pieza. Con una sagaz utilización de la economía y concentración de elementos en el diseño de la obra, logra Muñiz equiparar, o mejor, identificar la víctima Carlos con las víctimas de su mismo poder represivo, dogmático y maniqueo, que preludia y clausura la *tragicomedia*: los condenados en el Auto de Fe y los masacrados en las campañas holandesas del Duque de Alba; todos —el serenísimo príncipe también, como ejemplo elocuente de todos ellos— sacrificados en nombre de unos principios de pureza religiosa que son la hipócrita coartada de un ejercicio absolutista del poder, muy próximo a las dictaduras de tiempos más modernos. Sin caer en los anacronismos que a veces otros ejercicios de teatro histórico-crítico han usado para advertencia del espectador poco avisado (pienso, por ejemplo, en un texto bastante coetáneo de la *tragicomedia* que nos ocupa, como es *La Sangre y la Ceniza* de Sastre, escrita en 1965 y estrenada en 1976) Muñiz sabe —sin contravenir ese principio de respeto a la documentación histórica— sugerir en ciertas situaciones escénicas, en detalles acá y allá, evocaciones de un pasado histórico muy reciente (tan reciente que era todavía viva dictadura en su último estertor, cuando Muñiz escribe y edita su texto) y que no son difíciles de captar por el receptor. A título de ejemplos, señalaría la actitud del monarca-jefe de Estado, postrándose en oración para recabar la ayuda divina en deliberaciones que concluyen con la confirmación de penas de muerte, o el gozo del mismo personaje por contar, entre su colección de reliquias, con el brazo incorrupto de San Eugenio de Toledo.

Tal vez por este deseo de vincular situaciones del pasado, que se recrea, al presente desde el que se descodifica esa recreación, Muñiz, dramaturgo al que le tocó luchar —como sus compañeros de promoción— con la censura ejercida sobre el teatro, no puede silenciar este tema, que aparece en la *Tragicomedia* casi como una autoconcesión, cuando en una escena de la obra (también sin faltar a la veracidad histórica que, de nuevo, es utilizada para coherente paralelismo de situaciones con los días anteriores a la abolición de la censura) asistimos al ensayo de una representación palaciega de la *Tragicomedia de don Duardos*<sup>32</sup>, y al hilo de esa circunstancia se rememoran las presiones que el teatro sufrió por parte de eclesiásticos y moralistas de aquellos años, con los que se identificó el propio monarca en una medida más de represión cultural (alguna otra se recuerda también en el texto), hasta el punto de

32 La obra de Gil Vicente (llamada, como la de Muñiz, también «tragicomedia») se escribe hacia 1522 (según Révah), probablemente más destinada a la lectura que a la representación. En la historia del príncipe Carlos asistimos (comienzo de la escena segunda del segundo acto) al romance final de la obra vicentina, interpretado por una Camarera (que hace el papel de don Duardos), la reina Isabel de Valois (que encarna al personaje Artada) y finalmente la princesa doña Juana, hermana del rey, dice los versos de cierre del Patrón de galeras: «Lo mismo iremos cantando/por essa mar adelante,/a las serenas rogando/y vuestra alteza mandando/que en la mar siempre se cante».

prohibir las representaciones teatrales en todos los reinos<sup>33</sup>, aprovechando unas circunstancias coyunturales que encubrían el miedo a los elementos de protesta y de crítica que toda obra teatral puede encerrar para el poder y quienes lo detentan. El propio texto de Muñiz también supo de esos avatares durante casi una década, hasta que logró su estreno<sup>34</sup>.

Hasta aquí esta aproximación a la *Tragicomedia del Serenísimo Príncipe Don Carlos*, a la mejor pieza teatral de Muñiz (y hablo sólo de las editadas) y probablemente una de las obras de teatro histórico-crítico mejor construida de toda la posguerra. En ella hemos querido comprobar el resultado de síntesis de las dos opciones estéticas que el dramaturgo ofrecía separadamente en *El Grillo* y *El Tintero* (y que se puede hacer extensiva a otros títulos que en esta ocasión he dejado al margen, como *El precio de los sueños* y *Las viejas difíciles*, además de las piezas en un acto en las que se corrobora bastante de lo apuntado aquí). Pero hemos de concluir igualmente que, si bien esa síntesis se presenta razonablemente equilibrada en la *Tragicomedia*, los elementos expresionistas (ahora más acusadamente valleinclanescos) parecen predominar sobre los realistas, en una suerte de hiperrealismo final que hace de la pieza una tercera opción en la evolución de la dramaturgia muñiziana, intensificando ciertos procedimientos estéticos ensayados en *El Tintero*. Acabará señalando un momento de la obra histórica que recuerda, de inmediato, otro de la farsa expresionista, en la medida en que Crock es la víctima intemporal que se hace figura histórica, en un tiempo y en un espacio concretos, con el serenísimo príncipe. En

33 En esa misma escena a la que remito en la nota anterior, el Bufón Estebanillo aventura lo que será plena verdad en las postrimerías del reinado filipino: «Sabad, señora, que un día su majestad don Felipe concluirá por prohibir las representaciones teatrales en todos su reinos. Concluya la santa y católica España con las comedias, escuela de pasiones malsanas, de perversión y de procacidades». Y en efecto, en 1598 —el mismo año de su muerte— Felipe II cursa orden al corregidor de Granada (y hay que suponer que a otros muchos corregidores de sus extensos reinos) en los siguientes términos: «sepades que Nos fuimos informados que en nuestros reinos hay muchos hombres y mujeres que andan en Compañías y tienen por oficio representar comedias y no tienen otro alguno de qué sustentarse, de que siguen inconvenientes de gran consideración... Por lo que mandamos que, por ahora, no consistais, ni deis lugar a que en esa ciudad ni su tierra las dichas Compañías representen en los lugares públicos destinados para ello, ni en casas particulares, ni en otra parte alguna». Pareció que esta prohibición general tuvo como detonante que los muchos detractores del teatro aprovecharon la muerte de una hija del rey, doña Catalina, el 6 de noviembre de 1597, y la prohibición, en señal de luto, que el monarca determinó para los corrales madrileños.

34 En alguna ocasión el propio Muñiz ha referido el papel capital que tuvo la censura en la marginación del grupo de autores realistas, y refiriéndose a su propio teatro ha comentado: «En el final de mi obra *Las viejas difíciles* las damas de la Asociación aniquilaban a los protagonistas a tiros de metrallera mientras cantaban una canción con música del himno de las SS nazis. Me prohibieron la música y el final quedaba desvirtuado» (O, CONNOR y A. PASQUARIELLO. «Conversaciones con la generación realista: Carlos Muñiz», *Estreno*, 2 (1976) pp. 8-28. (Se incluyen también entrevistas con Martín Recuerda, Rodríguez Méndez, Rodríguez Buded y Olmo). En la misma revista teatral de la Universidad de Cincinnati, *Estreno*, se incluye una importante bibliografía sobre Muñiz realizada por Martha T. Halsey (III, 1, primavera de 1977, pág. 10), bibliografía que se reproduce literalmente al frente de la ed. de *El Tintero y Miserere...* de Loren L. Zeller, en Salamanca, Ed. Almar, 1980, pp. 29-31.

ambas obras el individuo ya vencido (Crock atropellado por el tren, Carlos a punto de expirar) siente su profunda y progresiva soledad, ovillándose sobre sí mismo, en el centro de un espacio escénico que es ya una cámara vacía y oscura en *El Tintero*, y lóbrega estancia-prisión, «completamente desnuda», en la *Tragicomedia*. Muñiz plasma en esta secuencia escénica (obsesiva en su teatro: muy parecidas situaciones se ofrecen, por ejemplo, con la figura de San Juan en *Miserere por medio fraile*<sup>35</sup> y con el negro apaleado en *Un solo de saxofón*)<sup>36</sup> el tremendo testimonio del individuo que se pliega sobre sí mismo, ya derribado definitivamente, en un instinto de auto defensa que patentiza, con toda la ternura y toda la severidad posibles, el papel de víctimas propiciatorias, inexcusables, que la presión social, política, religiosa, la presión de las castas, viene exigiendo en la gran «oficina» del mundo.

GREGORIO TORRES NEBRERA

Cáceres, abril de 1986

---

35 La última acotación, antes del triunfo final del frailecico, entonando su *Cántico Espiritual*, y tras haber sufrido tortura física de sus hermanos calzados, dice así: «Una música, alegre, tal vez un Gloria, se oye como fondo. Mientras, los frailes van saliendo en orden, con las manos cruzadas sobre el vientre, beatíficamente. La iluminación de la escena descende: sólo un foco ilumina la silueta del fraile Juan, hecho un ovillo de dolor y de amor» *Miserere para medio fraile*, ed. cit. pág. 137.

36 La paliza que el grupo de ociosos blancos profina al negro que insiste en el goce de su individualismo antigregario se desarrolla en medio de un ritual bastante parecido a una danza macabra en torno a la víctima, como en el *Miserere*... los carmelitas calzados giran en torno al individualista Juan. Las acotaciones que ayudan a imaginar esa situación vuelven a parecerse a las de aquella otra pieza corta (*Miserere*...) y a las del final de *El Tintero*: «Los compases del saxofón cesan, después de una desgarrado acorde final. Empieza a escucharse una música casi infernal, a cuyo ritmo los hombres blancos danzan una especie de danza macabra. Patadas y puñetazos de los epilépticos danzantes van a dar en el paradójico blanco del hombre negro, caído en el suelo, abrazado fuertemente a su saxofón (...). La música se aviva. Los blancos están llegando a la apoteosis. Sam, en el suelo, se mueve como un pelele a cada envite de los blancos». (*Un solo de saxofón* en el volumen *Carlos Muñiz*. Madrid, Taurus, 1969 (col. «El Mirlo Blanco») pág. 188-89).