

FIGURAS FEMENINAS EN EL TEATRO DE JESÚS CARAZO

PALABRAS CLAVES.- Jesús Carazo, Estudios de género, Teatro español contemporáneo.

KEY WORDS.- Jesús Carazo, Women studies, Contemporary Spanish Theater.

Emilio PERAL VEGA

Doctor en Filología Hispánica

Profesor Titular de Universidad

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Filología. Edificio D. Despacho 309.

28040- Ciudad Universitaria (Madrid)

1. UNA NECESARIA PRESENTACIÓN

Más conocido por su faceta de narrador -no en vano fue finalista del Premio Nadal 1989 con *Los límites del paraíso*-, Jesús Carazo (Burgos, 1944), catedrático de Lengua y Literatura en el Instituto López de Mendoza de su ciudad natal, es autor de un importante corpus teatral que, sin haber conseguido aún el refrendo escénico merecido -excepción hecha de *La invitación*, estrenada en el Teatro Principal de Burgos, el 12 de diciembre de 2003, con dirección de Fernando Quintana-, ha suscitado, al menos, un cierto interés editorial -sus obras más importantes han encontrado acomodo en la editorial Dossoles (*El ojo de cristal y América* [2000], y *Los grillos bajo la tormenta* junto a *La invitación* [2002]) y, últimamente, en Fundamentos -sendos volúmenes con *La increíble velocidad del planeta y Flores de papel* [2005], y breve estudio introductorio de la profesora francesa Dominique Deblaine, de un lado, y *Paisaje de lluvia con fantasmas y La tarde del séptimo día* [2007], con presentación de Virtudes Serrano y Mariano de Paco, por otro-, y un respaldo de la crítica especializada fruto del cual fue la concesión del Premio Lope de Vega 2004 por *Último verano en el paraíso*, una pieza que, a falta de estreno oficial, gozó de una lectura dramatizada, bajo la dirección de Mario Gas, en la Sala Manuel de Falla de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), con un destacado elenco de actores entre los que sobresalía Manuel Alexandre, Imanol Arias, Chete Lera y Vicky Peña, entre otros.

Con tan asentadas credenciales literarias -que no escénicas, aún- el teatro de Carazo se inserta, a la perfección, en las líneas más y mejor transitadas por la dramaturgia española de último cuño. En primer lugar, por su afán de representatividad, y hasta -si se quiere- por su tendencia al realismo, si bien matizada por un cierto histrionismo de cuño farsesco y una más que singular querencia al absurdo, marcas

ambas de su interés por trascender una realidad excesivamente vulgarizada, en la expresión de una línea que corre paralela a autores como José Luis Alonso de Santos, en especial con las piezas breves que componen sus *Cuadros de amor y humor, al fresco*. En segundo término, por la recuperación de una carpintería dramática sencilla en alguno de cuyos resortes no es difícil percibir la impronta -actualizada y hasta trastocada- de nuestros entremesistas de los siglos de oro; por último, una querencia -también muy cervantina- por el tópico del *teatro dentro del teatro*, uno de los lugares comunes más y mejor frecuentados por autores como Ernesto Caballero -en piezas como *Retén* (1991)-, Rafael Gordon -en *El pudor y la víscera* (1997)-, Paloma Pedrero -en *Yo no quiero ir al cielo (Juicio a una dramaturga)* [2002]- o el propio Jordi Galcerán en *El método Gronholm*, uno de los éxitos teatrales más sorprendentes de los últimos años; un tópico con el que todos estos autores -Carazo incluido- partiendo de esquemas y situaciones veristas, pretenden establecer un límite difuso entre la ficción y la realidad.

2. RADIOGRAFÍA DE UN UNIVERSO FEMENINO

Considerando los elementos apuntados como armazón sobre la que se levanta el andamiaje teatral de Carazo, no es difícil añadir a ellos una característica más: la primacía del personaje femenino. No se trata, en ningún caso, del desarrollo apriorístico de un feminismo a la carta, ni siquiera de una pretendida pose de modernidad, sino más bien de la exhibición, a partir de máscaras cambiantes, de las contradicciones profundas que median en las relaciones entre hombres y mujeres. Ejemplo de lo dicho es la comedia en dos actos *Flores de papel*, pieza redonda en la que Carazo se sirve de un añejo esquema entremesil, aquel que el profesor Huerta Calvo bautizó con el marbete de “entremés de desfile” -una estructura que asienta sus bases en la *Nave de los locos*, de

Sebastian Brant, y se prolonga en España con entremeses como *El examinador Míser Palomo*, de Antonio Hurtado de Mendoza (Huerta, 1999: 26-27)- y mediante el cual un personaje central –en este caso Víctor, novelista de mediano éxito que desperdicia horas y talento en la escritura de novelas policíacas bajo seudónimo con el digno propósito de la supervivencia- sirve como punto de convergencia de una serie de fantoches, ridículos en alguna de sus facetas vitales. Se trata, sin embargo, de un esquema invertido, pues que el fantoche resulta ser el personaje que ocupa posición estática, mientras que las féminas que *desfilan* ante él componen, de forma secundaria, el dibujo de sus excesos, de sus carencias y de sus ridículas contradicciones, amén de constituir en su conjunto un perfilado abanico de representatividad respecto de las actitudes que las mujeres adoptan en su relación con el sexo opuesto. En primer lugar, una actitud condescendiente y protectora encarnada por Paula, la enfermera que acompaña a Víctor en los acordes iniciales de la pieza; en ella se condensan todos los tópicos de pasividad adosados a la mujer en nuestra tradición literaria y, lo que es peor, los tópicos que aún resultan horizonte de anhelada expectativa para un buen número de hombres, entre los que el ególatra Víctor -a pesar de sus pretendidas ínfulas intelectuales y de sus gustos sibaritas, más bien resultado de un onanismo patológico que de un proceso de convencimiento personal- es sólo punto de referencia metonímica:

Y eso que Paula, mi primera novia, mi primera compañera, se acercaba mucho a lo que yo esperaba de la vida, es decir, a la fantástica mujer que me estaría destinada desde el comienzo de los siglos [...] Paula tenía veintinueve años y trabaja de enfermera en un hospital. Recuerdo que cocinaba divinamente (yo soy vegetariano) y que me planchaba los pañuelos, las camisas, los pantalones... Hasta me cortaba el pelo de cuando en cuando. ¡Hubiera sido estupendo tenerla como madre, pero ya era demasiado tarde para desempeñar ese papel! (2005: 105).

Un personaje, Paula, de variadas aristas, que, frente al enfermizo narcisismo de Víctor, se resiste a una caracterización plana, puesto que, en virtud de su amor por el escritor, es capaz de renunciar a sus instintos maternos e, incluso, a su propia independencia, asumiendo un papel pasivo y de guardiana bienhechora cuando el amor permanece y, sin embargo, de resuelta iniciativa para sustituirlo tan pronto como candidato mejor se cruza en el camino.

En segundo término, Anabel, que si bien cabe considerar como antítesis de Paula, cumple una función pareja en el diseño psicológico del fantoche. Su arrobado exotismo, su “cuerpo [...] poderosamente erótico” y su “aura sexual” (2005: 119) -por utilizar términos empleados por Víctor antes de la aparición de la mujer en escena- no son sino fuegos de artificio tras los cuales se esconde una joven liberada, segura de sí misma y plenamente consciente de su valía, frente al novelista segundón, siempre empeñado en rodearse de voces aduladoras y cuya petulancia obsesiva se ve continuamente mutilada por el sentido pragmático de Anabel, la periodista de rompe y rasga, poco dispuesta a dejarse encantar por los cantos de sirena de su disminuida imaginación.

No debe pasársenos por alto la condición profundamente *entremesil* -a pesar de su longitud convencional- y hasta diría yo que *cervantina* de *Flores de papel*, y no sólo por la estructura de *desfile grotesco* a la que me he referido anteriormente, sino también por el lugar central que ocupa la escena en la que el subconsciente de Víctor crea una estampa de placidez doméstica a la vista del público. Imagina el novelista un hogar en que Paula, su primera amante, siga entregada a las labores culinarias y al devoto cuidado de su persona -“He hecho esa crema que te gusta tanto, Víctor, la vichyssoise. ¿Me oyes? ¡Te he hecho una vichyssoise! (*Probándola con una cuchara.*) ¡Mmmm...!

¡Está de chuparse los dedos! ¿No quieres probarla?...” (2005: 134)-, mientras Anabel, con el consentimiento de ambas, se consagra a los placeres carnales. Los resabios cervantinos laten en lo disparatado de esta acción irreal -tan sólo posible como sueño deleitoso de Víctor- en virtud de la que Paula oye los gemidos orgásmicos del escritor y Anabel, con la separación de un simple muro, mientras la cocinera de marras canta las excelencias de su crema, jugo que en este contexto adquiere -no se nos escapa- otras connotaciones ajenas al asunto alimenticio. Recordará el fino lector aquella escena en la que Cañizares, de *El viejo celoso* cervantino asiste, impasible, a la entrega de su esposa, doña Lorenza, en los brazos del jovenzuelo, al tiempo que la taimada muchacha, con pared de por medio, relata su entrega de amores al incrédulo vejete; y, aún más, pues que la escena de Carazo nos remite, como fuente intermedia, a situación similar pergeñada por ese entremesista -o si se prefiere, sainetista posmoderno- llamado José Luis Alonso de Santos, en la más exitosas de sus obras, a saber *Bajarse al moro* (1985), cuando a Alberto se le encomienda la labor de desvirgar a Elena ante la presencia de su novia, la Chusa, y Jaimito.

La tercera integrante de este *desfile* femenino lleva por nombre Amanda, de nombre paradójicamente parlante, por cuanto configuración prototípica de mujer intelectual revestida de atavíos y resabios masculinos, o así al menos percibidos por las reducidas entendederas de nuestro intelectual: “Se pasaba horas y horas leyendo en ese sillón y, a veces, cuando yo le hablaba, solía responderme con monosílabos, como hacen los maridos tradicionales cuando se ponen a leer el periódico. Como tampoco le gustaba ocuparse de la cocina ni de la compra, llegué a tener la curiosa impresión de que la mujer, la verdadera mujer de la pareja, era yo.” (2005: 138). Víctor encuentra en ella el correctivo natural de sus excentricidades, y no sólo por asumir con criterio y

determinación su profesión, lectora de originales, y aplicarlos sin tapujos contra las diezmadas dotes narradoras de Víctor, sino sobre todo por presentar ante él las hipocresías del amor planteado en cánones románticos y hacerle ver, en consecuencia, las mentiras a las que, una vez tras otra, se agarra nuestro personaje como modo de salir a flote en una existencia que, como buen ególatra, no sabe encaminar en solitario. Amanda se hace, así, estandarte de una nueva mujer más atenta a su competencia personal que a seguir sujetando los anclajes de un sentimiento a todas luces caduco y ataviado con apósitos de falsedad. Proclama, sin ambages, que “el amor es sólo una trampa del impulso reproductivo de la especie”, y, haciendo suyas las palabras de Baroja, sentencia, para apartarse definitivamente de Víctor, que “la especie necesita sobrevivir y nos engaña con esos espejismos” (2005: 150), palabras pronunciadas desde un convencimiento profundo y que, más tarde, serán utilizadas por el fantoche masculino en una versión utilitarista que desacredita aún más su personaje.

El punto de llegada de la deformación grotesca a la que Carazo somete a Víctor está representado por la cuarta fémina de su frenética trayectoria: Lorelay. El novelista se hace ahora acreedor de la condición *entremesil* por excelencia, esto es la de vejete emparentado con mujer que si menor en edad manifiesta mayor entereza en todos los asuntos vitales. Y a fe que la madurez de Lorelay le lleva a renunciar a la seguridad económica al lado de Víctor y enfangarse en la pericia vital de la única forma de amor defendida por Carazo, esto es la vivida con pasión insensata y no sometida a los dictados de la costumbre. Desde esta interpretación, Víctor es fantoche en manos femeninas desde los acordes iniciales de la obra, si bien Carazo -al modo de García Lorca en sus farsas mayores, *La zapatera prodigiosa* y, sobre todo, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*- nos ofrece una vuelta de tuerca en virtud de la cual

la marioneta ególatra comienza a desprenderse de sus apósitos narcisistas y, así, tras el regreso de Lorelay, niega su orgullo y se entrega, claudicante, a la pasión que, en forma de mujer entera, sale por su puerta, negando las pasioncillas -de nuevo Lorca se nos cuele de rondón- saboreadas de soslayo en las palabras de sus disminuidas creaciones literarias: “Pues sí, ¿qué quieren? ¡Al final, fui tras ella! Es verdad que, mientras abría la puerta, me pareció que de los volúmenes que llenaban las estanterías brotaban algunas risas. Eran risas burlonas, divertidas. Decidí no escucharlas. Al fin y al cabo, ¿qué sabían ellos? ¿Qué sabían de mí todos esos fantasmas?” (2005: 174).

3. RETRATOS DEL DESENGAÑO AMOROSO

Si para *Flores de papel* Carazo había elegido, como queda dicho, un marco de pose entremesil, para *La increíble velocidad del planeta* (Basada en hechos bastante reales) acoge marco y estructura dramáticas propias de la comedia burguesa: “*Un pequeño apartamento en Segovia. El salón, coqueto, pero impersonal, sirve también de dormitorio. A la izquierda hay un sofá-cama.*” (2005: 23). La acción se genera a partir del encuentro fortuito -relatado de forma indirecta- entre Lola y Arturo, de forma que el espectador es testigo de los inicios y del desarrollo de su relación, unos y otro siempre cobijados entre las cuatro paredes de este apartamento opresor, expresión metonímica de un vínculo emocional viciado desde el principio, pues que Arturo es hombre casado, poco dispuesto, en su cobardía consustancial, a variar el rumbo de su vida y, en consecuencia, de su trato con Lola. De la misma forma que el cubículo que sirve de residencia a la mujer trastoca, en su disposición monolítica, las funciones de las distintas dependencias, así también la ligazón sentimental entre los amantes acaba por

confundir convivencia con sexo, porque, a fin de cuentas, es el segundo elemento de la ecuación el único que permanece entre los incómodos soportes de ese sofá-cama.

Lola se yergue en el único motor de la acción dramática: y no sólo por su asunción valiente de la posición subsidiaria que ocupa respecto de la mujer legítima, sino sobre todo por la generosidad que destila al colocarse, de continuo, en el lugar de la mujer engañada. A su vez, Lola se hace dueña de su destino cuando decide abandonar su apartamento en busca de un nuevo rumbo, en un hecho simbólico que supone el abandono del microcosmos opresor en que el orden moral de los afectos había quedado completamente trastocado. Pero, sobre todas las cosas, Lola cabe ser considerada, en una lectura metadramática de su personaje, como el correctivo que Carazo emplea para minimizar los componentes melodramáticos inherentes al género que le sirve como base para su apuesta. Y es que es ella la portadora de continuos mensajes que abogan por una condición liberada de la mujer -muy alejada ya de las propuestas de Benavente o de Linares Rivas a principios de siglo- y que alientan un tono mesurado del desarrollo dramático, más acorde con el afán de representatividad del teatro de nuestro tiempo; así, y frente a las referencias cursiloides de Arturo, empeñado en adecuar su vida a los límites de una postal con colores tan idílicos como desvaídos, y hasta capaz de hacer de *Titanic* un elemento de comparación con su relación amorosa, Lola acoge las riendas del discurso negándose a convertir su historia en “uno de esos culebrones de televisión” [2005: 61], pues “hace ya tiempo que las mujeres hemos dejado de suicidarnos por los hombres.” (2005: 91).

4. MUJERES PARA LA DENUNCIA SOCIAL

Incluso cuando el teatro de Jesús Carazo se inserta en los vericuetos de una cierta crítica social, son los personajes femeninos quienes soportan el peso, si no físico sí al menos moral, de la acción. Así sucede con *El ojo de cristal*, una de las obras con mayor repercusión entre las firmadas por Carazo, luego de quedar finalista del Premio Lope de Vega 2001 y, sobre todo, de su traducción al francés, por Jean Gallardo, con el título de *On vous regarde*. El realismo referencial característico de nuestro autor se tiñe aquí de ciertos toques de ciencia ficción y de una cierta pátina apocalíptica, una línea que tiene en el Orwel de *1984* su punto de referencia; en efecto, las relaciones cruzadas, ya de tipo personal ya de tipo profesional, entre Mario y Elisa, y Carlos y Marga, se ven alteradas por la aparición de un ojo inquisitivo que los observa desde el televisor del salón. El adocenamiento colectivo y la pérdida progresiva de la intimidad, entendida como el último rescoldo al que el ser humano puede agarrarse, constituyen procesos de una perversidad alienante ante los cuales sólo se levanta la voz de Elisa, estandarte de una generación de mujeres que, sabedoras del trabajo para conseguir una posición en la sociedad, no están dispuestas a claudicar ante instancias ajenas a su propia iniciativa.

El realismo deja paso, también, a ciertas dosis de irrealidad en *La tarde del séptimo día*, una comedia en un acto, que cabe ser definida como el retrato de las vocaciones frustradas encarnadas en Elías, un prejubilado que toma súbita conciencia de su inutilidad en el mundo ahora que ha sido apartado de su modesto sillón en un banco de provincias. Más allá de una ácida reflexión en torno a la tendencia natural -y no poco borreguil- del hombre a seguir los dictados y hasta los caminos trazados por nuestros predecesores, la obra adquiere una coloración irónica por cuanto nuestro protagonista se replantea su existencia sentado en una enorme butaca desde la que contempla,

impávido, el futuro que se le abre ante sus ojos en el séptimo día después de su destrucción social, tal si fuera el Dios cristiano dispuesto a dar el *placet* a la perfección de su obra. Una condición *semidivina* que lo es, aún más, al vencer a una Muerte carnavalizada que se hace carne, contradiciendo la orientación realista de la obra, para aconsejarle sobre los medios de que dispone para poner fin repentino a sus días. Una Muerte, sí, con forma de mujer, que, en su dimensión simbólica, manifiesta la sensatez de la que carece su pretendido anciano, y que expresa en la asunción plácida del fin de nuestros días y, sobre todo, en la minorización de la trascendencia con que pretendemos engalanar todas y cada unas de nuestras existencias. Un sentido común que, de forma paciente, encarna también la mujer, Carmen, de este jubilado fanfarrón, ella sí muleta indispensable en la vida de su marido y consentidora de sus fantasías. En Carmen se abre la posibilidad, simbólica pero latente en el texto, de una humanidad regida por una divinidad femenina y, en consecuencia, menos narcisista y acomplejada por las pequeñas derrotas de la vida cotidiana. De ahí que la postrera intervención de Carmen sea para contravenir a su marido en los siguientes términos: “¡No digas tonterías! ¡Lo que pasa es que llevas sentado una eternidad!” (2007: 154).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a) Libros

Alonso de Sntos, José Luis, *Bajarse al moro*, ed. Fermín Tamayo y Eugenia Popeanga, Madrid, Cátedra, 1988.

Carazo, Jesús, *El ojo de cristal. América*, ed. Dominique Deblaine, Burgos, Editorial Dossoles, 2000.

_____, *La invitación. Los grillos bajo la tormenta*, ed. Dominique Deblaine, Burgos, Editorial Dossoles, 2002.

____, *La increíble velocidad del planeta. Flores de papel*, ed. Dominique Deblaine, Madrid, Fundamentos, 2005.

____, *Paisaje de lluvia con fantasmas. La tarde del séptimo día*, ed. Virtudes Serrano y Mariano de Paco, Madrid, Fundamentos, 2007.

Cervantes, Miguel de, *Entremeses*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, EDAF, 1997.

Huerta Calvo, Javier, ed., *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.