

MEDIERO EN MEDIA DOCENA DE ESTRENOS

GREGORIO TORRES NEBRERA
Universidad de Extremadura

Una treintena larga de títulos —si las cuentas no me fallan— me permiten asegurar dos cosas, para empezar: una, que Martínez Mediero es ya un nombre básico en la historia del teatro español más reciente (la de los últimos veinticinco años), y dos, que en esta aproximación —necesariamente breve— a su dramaturgia no puedo abarcar en modo alguno, ni aún con lenguaje telegráfico, la materia que daría ya para un libro de cierta envergadura, máxime si tenemos en cuenta que Martínez Mediero, con una fe en lo que hace verdaderamente encomiable, sigue escribiendo —y publicando— teatro (sólo en 1991, que recuerde, se editaron cuatro títulos suyos, uno de los cuales he elegido para comentarlo en esta ocasión, en tanto que los otros tres —aunque uno sea antiguo y rescatado ahora— testimonian sobradamente la notable madurez que la escritura dramática de Mediero está alcanzando). Pienso, por ejemplo, en un título como *Las largas vacaciones de Oliveira Salazar*, su último estreno —1997— en Portugal, y con notable éxito. Y digo «escritura dramática» porque de lo que anda algo falta, a pesar de todo, y lo que necesita esta ya dilatada bibliografía es el frecuente y necesario banco de pruebas de un escenario. Pero ya sé que ése es otro cantar de muy distinta partitura. De momento, y para esta ocasión, he elegido seis títulos que abarcan, como las dovelas de un arco, buena parte de la cronología de su producción, y que tienen un denominador común: son seis textos estrenados en circuitos comerciales (y por supuesto publicados; vid Bibliografía final): *El último gallinero* (Sitges, 1968; Madrid, Teatro Marquina, en 1970, Centro Cultural de la Villa, en 1982), *El Bebé Furioso* (Madrid, Teatro Alfil, 1974), *Las hermanas de Búfalo Bill* (Madrid, Teatro Arlequín, 1975), *Lisístrata* (Mérida, Teatro Romano, 1980), *Juana del Amor Hermoso* (Madrid, Teatro Príncipe, 1983) y *Tierraaa a la vistaaaa* (Circuito de Teatros de Extremadura, 1988).

[407]

1. La historia de un gallinero infeliz

En 1982, en el Centro Cultural de la Villa (Madrid), el autor y director Alberto Miralles ofrecía una versión retocada, y definitiva, del que había sido uno de los primeros textos escenificados de Manuel Martínez Mediero. En efecto, *El último gallinero* había obtenido la segunda edición del premio «Sitges» de teatro, interpretado por el grupo «Akelarre» y dirigido por Luis Iturri. Corría el verano de 1968, y empezaba la trayectoria de un premiado y joven dramaturgo, y también la difícil carrera de obstáculos de un (hoy) maduro, escéptico y recalcitrante escritor de un teatro escrito para que se vea, o al menos, para que sea leído en algún tiempo y lugar.

Benítez Cano entendía con escueta precisión el meollo de la «fábula» de este metafórico gallinero cuando escribía en la revista «Yorick» (1972) que «*El último gallinero* es la historia de una Humanidad, de una España que lucha contra viejas aristocracias, viejas dictaduras y viejas opresiones beatas, pero sobre todo y principalmente contra la conversión del gallinero —de la Humanidad, de España— en una granja modelo...». El primer teatro de Mediero (desde *El Convidado* a *Las hermanas de Buffalo Bill*, más o menos) basa su efectividad semántica en el siempre difícil ejercicio —para el espectador— de descodificar lo que se reviste de alegoría, de crípticismo simbólico, de fábula más o menos oblicua —los tiempos no permitían el lenguaje directo, sin la estrategia de la ambigüedad— y por ello la indudable (y efectiva) crítica de un estatus sociopolítico, el de los años de despegue económico —a tan alto precio— de los planes de desarrollo franquistas, que propone *El último gallinero*, había de presentarse bajo el disfraz de una «fábula de animales» (repitió fórmula Mediero en *El regreso de los escorpiones*), que sirviese de traslaticio —pero nítido— espejo de la organización y conducta de los espectadores (en varias ocasiones significativamente los pollos tomateros (*la juventud*) reclama una salida, una libertad mirando hacia la cuarta pared, es decir, hacia la sala, hacia nosotros, hacia el espejo a fin de cuentas).

Mediero se coloca en una tradición literaria que arranca de la clasicidad grecolatina, que encuentra generoso caldo de cultivo en el siglo xviii (francés y español), que no en vano es el siglo de las utopías, que se prolonga en el siglo siguiente —ya más desde la moral posibilista que desde el imposibilismo utópico— y que llega hasta un Orwell, por poner un ejemplo relativamente reciente, con su novela *La granja de los animales* (1948). En esta ocasión —puesto que el argumento de *El último gallinero* es bastante conocido— me va a interesar justificar por qué, desde la opinión del propio autor, se viene considerando esta pieza, junto con *El convidado*, como la base de la que arranca la mayor parte de los elementos constituyentes del teatro del dramaturgo extremeño, además de troquelar ya, en esas primeras muestras, el tipo de mujer rebelde contra el sistema que se anuncia en la voluntariosa Jacinta,

protagonista de otra deliciosa pieza primeriza (1967) que he analizado en otro lugar.

La puerta cerrada a cal y canto del gallinero y la dificultad insuperable de buscar una salida, hasta el último instante —si bien el agujero que procuran las excavadoras derribando las paredes del gallinero es más invasión destructora que pacífica apertura hacia el espacio libre— nos introduce en los muchos espacios cerrados del teatro de Mediero: la casa de las hermanas, el desván de las planchadoras, las sucesivas cárceles-castillos de Juana, el reformatorio pacense en el que se imitará la aparición de un mundo nuevo. Que ese gallinero clausurado sea el espacio en el que se teje la alegoría de una estratificada sociedad en la que dominan, o pretenden perpetuarse en el dominio, los mandones, a cara descubierta o con la sibilina hipocresía del «que cambie todo para que nada cambie», y en donde se escuchan los tímidos cacareos de los que abogan por una libertad varia —sexual, social, económica— y total, es el objetivo que persigue este teatro desde todos sus ángulos, desde cualquier página que elijamos (recordaré que un volumen de 1979, que reunía tres títulos de Mediero, se titulaba globalmente «Teatro de Libertad»).

Ese reclamo de un libre ejercicio de nuestra sexualidad, que manifiestan algunos de los animales encerrados en ese gallinero, se vuelve a escuchar en muchas ocasiones posteriores —ya se amaba en libertad en la peculiar casa de citas que Jacinta regentaba con natural inocencia—. No está lejos de esta idea (y de la marginalidad que suele aparear su represión) que el teatro de Mediero abunde en samaritanas y débiles prostitutas: que se pida el derribo de la falocracia es una de las premisas de la *Lisístrata* que Mediero estrenará (1980) en el Festival de Mérida. La buena nueva que trae al microcosmos asfixiante el pollo Castelar («Esta puerta la derribaremos entre todos. Huiremos a otro corral, y crearemos un paraíso nuevo») es la utopía en la que se mecen los débiles, que tan simpáticos le son a Mediero, desde aquel mar nunca entrevisto por la voluntariosa Jacinta, hasta aquella tierra de promisión, soñada desde el hambre de los cuarenta. Y también ocurre que en este gallinero se busca la víctima propiciatoria a la que acabar devorando —de «antropofágico» se ha calificado este teatro con cierta frecuencia— como acaba ocurriendo en otros muchos textos, por imposición de unos y defección de lo más. Y que —finalmente— sea la guerra (las pequeñas de cada día y de cada rincón, la grande, la permanente, la de la supraestructura, la que justifica el caínita lema «homo homini lupus») el otro motivo por el que clama siempre el teatro de Mediero, el que ya tiene en este «gallinero infeliz» su clara presentación: las discusiones de los animales tienen como constante ruido de fondo el fuego cruzado de los hombres, cazando o cazándose.

El espejo de la alegoría separa dos realidades —dentro y fuera del escenario— que acaban siendo perfectamente intercambiables: era lo que preten-

día la fábula clásica desde su fundamento semántico y retórico; es lo que consigue esta moderna fábula que es *El último gallinero*. Y lo consigue sin renunciar —es otra constante fundamental— al aire de farsa, a los recursos de comicidad, a las intervenciones que operan sobre la actualidad de los receptores, a la poesía que fluye —sin rebosar nunca, sabiamente contenida— en cada escena.

2. Destruir el orden espurio

El primero de los títulos que supuso un seguro éxito teatral para Mediero, luego corregido y aumentado con *Las hermanas de Búfalo Bill*, fue la pieza *El Bebé Furioso*. Pasamos, con este texto, de la parábola —como *Perdido Paraíso* o *El Convidado*— o de la apariencia de la «fábula» animalésca —*El regreso de los escorpiones*, *El último gallinero*— utilizadas para criticar los medios que enarbola el poder en su alienación del individuo, a la combinación de ciertos recursos de la comedia de enredo, con algunas gotas de teatro del absurdo añadidas a la coctelera. Porque esta obra de 1974 hunde sus raíces en un tipo de comedia «descoyuntada», a manera de la fórmula con la que Jardiel —pongamos por caso— intentó desempolvar el esclerotizado humor que seguía bebiendo en el cansino arroyo del sainete, vistiéndolo con endomingados trajes realistas (desde los Quintero a los más convencionales ejemplos de Llopis, Paso, Armiñán o Alonso Millán). Y era su primera apuesta «anti realista» (partiendo de un argumento que podría haberse encontrado en cualquier comedia «evasiva» y divertida de aquel momento: la tentadora recompensa que desean obtener una ama de casa y la portera del inmueble, si descubren el paradero de unos sagaces atracadores del Banco de Inglaterra) la de un escenario invadido por los objetos, por el caos (que es la metáfora visual de una alienación consumista eficazmente orquestada: «La escena es una barahúnda de muebles y enseres que de forma angustiada y heterogénea inundan cualquier espacio que imaginemos») que nos trae a la memoria el espacio/laberinto de aquella familia de venáticos, verdaderos o fingidos, con los que Jardiel hacía su particular elogio de la locura en su memorable *Eloísa*.

Y junto al signo «extrañante» del espacio sobrecargado —que repetirá en una pieza posterior, *Madrecita del alma querida*, pieza que, en buena parte, se puede considerar una reescritura de la que me ocupa ahora, y que ya ha dejado de preocuparse por las «prudencias» aconsejables ante el rubicón de la censura de entonces— una serie de transgresiones del esquema previsto (y esperable) como son la madre de familia que deja ver sus libidinoso tendencia a la prostitución barata, el padre que esconde a un refinado pederasta debajo de su amansada apariencia de vendedor de aspiradoras a domicilio, el casticista comportamiento de querencias nazistas de la voluntariosa portera y, sobre todos, el bebé de escasos meses que sorprende desde su cuna y su

hiperconciencia, como el gran factor disolvente —y constructivo, a la vez— de aquel orden espúreo, que no es más que orden en su apariencia: primero resultará que es el padre quien ha guardado el perseguido botín; después, ocurrirá que el padre muere a manos de la codiciosa portera, quien cae acribillada por la madre, alocadamente entregada al sobeo de las libras que seguirán aupando, hasta el imposible, la babel de lacados objetos de consumo a plazos; y por último —precediendo a la bomba final que ha de volvernos a un nuevo orden sin ladrones, sin policías, sin amenazas, sin transgresiones de códigos (porque no habrá códigos), y sin zanahorias brillantes y electrificadas al final de la meta— el bebé prefiere, en vez de mamar ese orden espúreo de un goloso pezón, atravesarlo con un estilete.

Mediero, al fin, no se ha separado apenas de la alegoría, de la crueldad y de la antropofagia de otros títulos: el «furioso» bebé es el tímido y agresivo, a la vez, deseo de respirar que —en las calendas de un periodo de libertad a cuentagotas— creía el bueno e ilusionado de Mediero que debía estar agazapado en cada uno de sus espectadores; que todos desearían matar, como lo hacía aquella «furiosa conciencia con chupete», la amenazante alienación y el vergonzante conformismo de aquella nada ejemplar «unidad familiar», uno de los tercios de la estructura del régimen franquista, que Mediero —desde *El Invitado*, desde *Las planchadoras*, desde *Las hermanas*— se había empeñado en dinamitar, como otro «bebé furioso». En esa alienación consumista de sus personajes, mucha importancia tiene el instrumento de la uniformidad de modas, conductas y hasta conciencias, que eso vienen a ser los medios de comunicación.

Como un personaje más —y no es la única obra de Mediero en la que aparece— el televisor ocupa un foco de atracción importante en aquel espacio-laberinto. A su dictado se crea el leve argumento que la comedia urde, y sobre todo, a su dictado se mueven actitudes, aspiraciones, deseos, y se altera la realidad para hacerla más consumista: ella marca los parámetros de la alienación capitalista («La calidad de vida en un despegue maravilloso, está asombrando al mundo, y por fin, amigos, se ha llegado al codiciado índice de ciento veinticinco automóviles por cien individuos»); ella informa de las connotaciones de opresión que acompañaban al dinero robado («estaba depositado para pagar a las fuerzas del ejército inglés destacado en el Úlster»); y es ella también —la portavoz de la supravoluntad que nos programa como autómatas, urgando nuestra mimada hidropesía de dinero— la que enseña el queso en el umbral de la ratonera («Ante la magnitud del hecho delictivo de esta madrugada, Scotland Yard ofrece diez millones de libras esterlinas a quien entregue o dé una pista segura de los atracadores del Banco de Inglaterra»).

Al mismo tiempo —y a su través— nos llega el tejido de falsedades sobre el que cualquier microcosmos, como el presente sobre la escena, se asienta.

Y no se evita el comentario que desenmascara a la vez que da síntomas de una tremenda hipocresía moral: «Esta mañana, cuando uno de los perros empezó a seguir unas supuestas huellas, el can mordió al amante de uno de los cajeros, pero todo quedó posteriormente aclarado al comprobarse que el animalito sólo había olfateado la silla donde se sienta habitualmente el perplejo cajero que es un poco afeminado...». Todo un retablo de transgresiones que se va desplegando ante ese bebé que «es como un gran juez con las mejillas muy coloradas».

3. Una casa de muñecas con gabinete de tortura

Si hay un estreno memorable en la trayectoria teatral de Martínez Mediero, ese estreno fue el de *Las hermanas de Búfalo Bill*, en los meses de octubre y noviembre de 1975, en el ya desaparecido Teatro Valle Inclán de la calle Princesa, y cuando todos los españoles, los madrileños y los que no lo eran, los que iban o no al teatro, al cine, al fútbol o a los toros, escuchaban, sin falta, como a la orden de corneta, los sucesivos partes del «equipo médico habitual»: Franco expiraba en La Paz, y Asmodeo —el Búfalo Bill de Mediero encarnado en el físico del actor Germán Cobos— moría, resucitaba, hacía de esperpéntica «ave fénix» cada tarde-noche en un teatro de la capital de España, en el que —a la hora de la representación— se temía lo peor, se alimentaba el ritual un poco masoquista que puede conllevar esa convocatoria pública que llamamos, desde la hybris griega que recetaba Aristóteles, teatro, y sólo teatro.

La obra llegó a merecer hasta una bomba de la ultraderecha (¿qué tendrá el teatro que hasta los más zafios adivinan que puede ser peligroso, y que el mejor teatro es el amordazado al precio que sea?). Lo cuenta —¿quién podría hacerlo mejor?— el propio Mediero: «El encargado de encender la mecha de la bomba fue el, a la sazón, monopolista del honor patrio, Antonio Izquierdo, ultraderechista convicto, que desde las páginas de *El Alcázar*, concretamente en la portada, publicaba un artículo en plan desmadre derechista titulado «Un atentado contra el honor de todos», en donde de alguna manera pedía nuestras cabezas sin el menor rebozo». Y lo que son las cosas: los muchos espectadores-cómplices de *Las hermanas...* se daban codazos y se dedicaban recíprocos guiños oculares para indicar que estaban en el secreto de la clave: que aquel moribundo que no acababa nunca de marcharse, aquel Asmodeo, era una metáfora de Franco y el franquismo, y que aquellas dos pobres hermanas, un poco frescachonas, aquellas Cleo y Semíramis —una más desobediente, otra mucho más crédula— venían a resumirnos a todos los que éramos fruto malogrado y canijo de un sistema que nos había castrado hasta las ganas de miccionar fuera del tiesto.

Y aunque *Las hermanas de Búfalo Bill* se había escrito tres o cuatro años antes, una transcendental circunstancia histórica que nos afectaba colectiva-

mente superponía un significado añadido e inesperado a un texto que no lo pretendía tan directamente. Pero no era menos cierto que *Las hermanas de Búfalo Bill* nos cuenta, efectivamente, una historia de represores y de reprimidos, de cerrojos y de libertades, de hipocresías, de ladinas y profundas hipocresías, imprescindibles para dominar y mantenerse arriba, necesarias para sobrevivir, y esperar aire fresco, abajo. Entre las lamas de la persiana metafórica —con la corderil inocencia de lo extravagante, de lo descoyuntado, de lo cruel, de lo farsesco, hasta de lo travieso e infantil— se colaba una historia de España, de nuestro tiempo, de nosotros mismos cuando vivíamos en el Estado del Pardo, bajo la mirada protectora de Asmodeo, que nos llevaría —a poco transgresores que fuéramos— al cuarto de las torturas de una inmensa casa de muñecas, enmarcada en el viejo caserón con plano en forma de piel de toro.

Como todas las piezas de Mediero, por distanciadas que aparenten resultar, *Las hermanas de Búfalo Bill* acaba contando la historia de nosotros mismos. Tal vez por ello le pusieron una bomba. Pero, ni por esas: ahí —aquí, en la imborrable historia del maltrecho teatro español— sigue. Que el poder tiene sus recursos propios, y planifica su propia metodología para permanecer y sucederse a sí mismo, es lo que Mediero aspiraba a mostrar en esta parábola que se levanta sobre dos soportes asumidos y bien mezclados: lo grotesco de la crueldad (ese llamado «teatro antropofágico» que se abre en su dramaturgia con el obsesivo ritual de *El Convidado*) y lo expresionista que no anduvo demasiado lejos de lo esperpéntico (a Valle lo redescubrieron los dramaturgos del llamado «teatro soterrado»; al fin, se acogían a otro «underground» de parecidos años dictatoriales), y que Manolo Martínez Mediero ya había ensayado en una pieza tan sugerente como olvidada: *Espectáculo siglo xx*.

Asmodeo, desde su asumido modelo antropológico y cultural del represor «justiciero» (Búfalo Bill), es el resumen degradado —pero todavía asombrosamente efectivo— de un tutelaje castrador que ha recorrido la historia entera de nuestro teatro, desde el complejo sistema rey/padre/marido/hermano del cerrado espacio de la honra de nuestro teatro aureo —ya sea en clave de tragedia, o en clave de farsa entremesil— hasta los cancerberos más modernos que se han llamado Bernarda o Gorgo, Goban o El Sargento Chuletas: de todos ellos, con irrisoria proyección en un tiempo en que se avecinaban cambios, se ha enfundado algo —como su coll del 45— este pelele/tirano en su particular «agujero de muñecas».

Es todo como un juego cruel —también lo parecía en *El Convidado*— en el que persiste (a telón bajado) el mal sabor de boca de un estertor que no acaba de descongestionarnos el cerebro con su último suspiro, el que dejará en paz y libres el agujero, las conciencias y las manos. La amenaza nunca se borra del todo: queda el cerco en la pared, que anuncia la próxima mancha

de humedad de otra nueva amenaza que se parece demasiado a la que creíamos haber enjabelgado hasta el brillo enegador. Todo falso: Búfalo Bill sigue diezmado cheyenes y sioux, y lo que es peor, sigue habiendo indios cobardes, pacatos, maniatados, que se siguen dejando aniquilar. La historia, a veces ridícula, a veces inquietante, de Cleo, Semíramis y Asmodeo, es un cuento para adultos: casi una pesadilla.

4. Quien hace la guerra...

Contra todo pronóstico, en los veranos de 1980 y 1981, las respetuosas y milenarias piedras del Teatro Romano de Mérida albergaron la palabra (y su dramaturgia, con la ayuda de Antonio Corencia) de Martínez Mediero, quien tomando, muy de lejos, muy de pretexto, beneméritas historias del griego Aristófanes y del romano Séneca, trazó sendos retratos de otras tantas mujeres rebeldes a muy alto precio. Sus nombres, Lisístrata y Fedra. De la primera de ellas me ocuparé en este recordatorio del cuarto estreno, dentro de la media docena prometida.

Mediero parte de la comedia aristofanesca, no para adaptarla (en el sentido más habitual que se le concede a esta extendidísima quirurgia textual), sino para hacer un texto propio, y por ello deudor del modelo griego nada más que en el meollo argumental: la huelga de sexos caídos para conjurar los desastres de cualquier guerra, se fecha hacia el año 411, cuando Atenas se desangraba en batallas y la tregua que se une al nombre de Lisístrata (que etimológicamente vale por «la que disuelve los ejércitos») era una esperanza insegura entre amenazantes nubarrones. El texto que nos ha llegado de Aristófanes es atractivo en su planteamiento, y a la vez simple en su desarrollo. El profesor Rodríguez Adrados comenta que «la solución viene de fuera, efecto de la estrategia de Lisístrata: los laconios no pueden resistir más tiempo la huelga sexual y, en plena erección, vienen a negociar. Lisístrata hace de mediadora entre ellos y los atenienses y la paz se consigue. El final celebra la felicidad alcanzada: hay una comida de reconciliación entre atenienses y laconios, se reconcilian también hombres y mujeres y todo concluye entre danzas y cantos». Y añade, poco después, el mismo gran especialista del teatro griego una consideración que también me interesa traer hasta aquí, pues quiero que sean estas opiniones el espejo en el que mirar, y valorar, la *Lisístrata* de Mediero: «Lisístrata es seria y triste debajo de sus bromas y su obscenidad. Mira con compasión la suerte de las mujeres, sin voz ni voto en las decisiones de guerras y paz y teniendo que sufrirlas» (cito por la edición del teatro aristofanesco realizada por R. Adrados para Ed. Cátedra, 1987, págs. 251-252).

El mismo Mediero ha rememorado (nº 197 de «Primer Acto», junto al texto de su *Fedra*) la reflexión previa a la hora de acometer esta nueva creación: «¿Cómo hacer *Lisístrata* potenciando el caudal que fluye de su origen. Esta fue

la pregunta que nos hicimos cuando nos pusimos a trabajar sobre el texto, porque la *Lisístrata* original es, a mi parecer, una obra inconclusa y reaccionaria a la que había que dar la vuelta y potenciar el personaje mítico, espléndido, de la heroína. Y eso fue lo que hicimos: trabajar a partir del texto, pero sin el texto. Y el resultado fue en verdad muy hermoso».

Parte Mediero, en su tratamiento personal del mito, de este presupuesto que no es tan palmario en Aristófanes y que, en cambio, es constante en su dramaturgia anterior y posterior a este título (sin salir de los ejemplos seleccionados en esta ocasión, ahí están *Las hermanas... o Juana...*): que en este personaje y en su peripecia «se explica la condición de la mujer ante el macho y su sometimiento por la fuerza». Mediero logra en su texto la alternancia de situaciones irónicas, satíricas, casi esperpénticas, en su visión del ejército espartano (hay una deliberada confusión paranomásica entre «Esparta» y «España») con unos momentos de inusitada violencia (ese «sometimiento por la fuerza» que intensifica la seriedad y tristeza que ya tenía la comedia aristofánica en opinión del profesor Adrados). La violación y asesinato de una adolescente en la escena, y el apuñalamiento en el último instante de la líder feminista —dos novedades en la versión personal del viejo argumento— se engarzan coherentemente, pues son «lógicas» derivaciones de un exacerbado machismo de siglos, con las secuencias de una devaluación irrisoria en la que conocemos a un inútil ejército de bravucones que va detrás de unas perdidas cabras y que no sabe hacer otra cosa que abandonar la tranquila cohabitación de los lechos conyugales, en la paz y la labor de cada día, por la misión extraordinaria de violentar doncellas y dueñas en el campo enemigo, como una cobarde y gratuita manera de reafirmar una virilidad que se enarbola como bandera de guerra, opresión, chulería y cobardía. Mediero no ahorra recursos burlescos en la invención del ejército agredido y agresor (un procedimiento de expresionista recargo de tintas que ya había iniciado en algunos personajes secundarios de *Jacinta...* y sobre todo de *El último gallinero*). Por ejemplo, los nombres de los personajes masculinos, que invitan a chufra (Floripón para el rey; Cabritao para el general de un ejército que persigue cabras y tiene una cabra de mascota; Mirón (voyeur) para el viejo y rijoso héroe nacional, viejo pisaverde que se convierte en vulgar violador de menores; o los consejeros siameses Popeo y Polux (sobre el modelo «Castor y Pólux») pegados por la espalda —es fácil imaginar la hilaridad que conlleva su actuación en escena—; o los nombres de las mujeres, que presuponen el papel que deben ejercer en esta fiesta de la vitalidad y de la ignominia: Furitís para la prostituta que más se identifica con la reina Lisístrata, Menea para la matrona hipócritamente lujuriosa, Bella Mirinda para la ridícula y paciente esposa del salido Cabritao; o el coro de la fórmula clásica, convertido aquí en un impagable «Coro de Lechuzas», que regurgitan la «contratesis» de la tragicomedia (que esa sería la calificación más conveniente que debe merecer el texto

de Mediero): «Triste destino es el de la mujer que no da calor a su casa. Pues si la mujer es soberbia, si la mujer desobedece, si es nido de intrigas y no panal de confianza; si además quiere igualarse al hombre, es que ha perdido la razón».

Y junto a estas posibilidades en la acuñación de sus «muñecos», surge la más eficaz de las situaciones insólitas pero «coherentes en la extrañeza» del teatro de Mediero (ya desde la situación básica de una pieza clave para entender todo el teatro del extremeño, como es *El Convidado*). En efecto, me parece muy acertado —y el motivo reaparecerá luego en dos títulos, al menos— escenificar la batalla entre espartanos y atenienses como un partido de fútbol dirigido, desde el banquillo de los invasores, con ridícula furia, y desde el banquillo de los invadidos con exasperante flema (los demócratas y los totalitarios, ambos anacrónicos machistas): hay que esbozar forzosamente una sonrisa al sorprender al bueno de Pitágoras fraguando, en medio de tal faena, la íntima relación entre catetos e hipotenusa. La vieja antinomia acción/contemplación se concreta en la fórmula guerra/estudio Pero también —y es lo más valioso de esta nueva *Lisístrata*— la denuncia de una deseada utopía pacifista, de una justa equiparación, en dignidad y derechos, de la mujer frente al hombre, del individuo sometido frente al sistema que somete, es lo que nos llega, intermitente pero insistente, entre esa cascada de felices frases, de cómicas situaciones, de irritantes flujos y reflujos de la decisión y de la defecación, de unas mujeres que se proponen «una sociedad nueva» en la que se demuestre la falsía de un presupuesto asumido por el Estado de Floripón («La guerra no es una pasión inútil, sino el sedimento de todo») y se alcance por fin la hora del ser humano con toda la libertad en sus manos: «¿Cuando vamos a descubrir nuestro cuerpo, que no le debe nada al hombre, sin que tengamos que avergonzarnos de ser mujeres acudiendo a falsos suspiros y coartadas de víctimas junto al patíbulo de la cama?».

Pero con su violento final comprendemos que Mediero ha hecho de su *Lisístrata* una vocera de utopías que en utopías se quedan (por el momento). La «contratesis» de las agoreras lechuzas se levanta, como el «viento embravecido», sobre el cuerpo horizontal de la heroína, ante la gran amenaza del pene que es ahora un letal cuchillo homicida: «Todo se ha consumado./Vuelve el hombre donde solía./Vuelve todo a estar/consolidado» De bien poco servirán, salvo de elegíaco homenaje, las palomas blancas que dejarán escapar, sobre el cuerpo de la derribada, las mujeres que le sobreviven en la esclavitud de la falocracia, en el sufrimiento y humillación de todas las guerras de los hombres.

5. La reina calumniada de loca

En 1982 Mediero adopta un nuevo escorzo desde el que enfocar su teatro: orientarse hacia los «debates históricos sobre figuras» (faceta en la que ya

había tenido una temprana experiencia, compartida con otros compañeros de promoción, en *El Fernando* del T.E.U. de Murcia) y en ella sigue, de algún modo, si tenemos en cuenta sus últimos título editados y estrenados, como *Tierraaa a la vistaaa*, o *Las largas vacaciones de Oliveira Salazar*. Con *Juana del Amor Hermoso* Mediero intentó recuperar un éxito en circuitos comerciales que había gustado con *Las Hermanas...* y que había empezado a perder con el montaje de un texto primerizo, *Mientras la gallina duerme*. El proyecto tenía altas dosis de riesgo (y al parecer se hizo de espaldas al autor y a su texto), pues el teatro «histórico» se había prodigado en los escenarios madrileños, pero no desde una libre interpretación desmitificadora, como la que ahora venía a proponer el dramaturgo extremeño, y la expectativa crecía ante una figura —la princesa Juana, «la Loca»— sobre la que pesaba demasiado el cartón piedra de una película de Juan de Orduña de los cuarenta, y el gesto demasiado histriónico, casi descomunal, de Aurora Bautista en su «locura de amor». Y en esa tesitura empieza el diálogo de la adolescente Juana con su experimentada y diplomática madre Isabel: fácil era deducir, desde las primeras palabras del texto, que ante un nuevo, hermoso y apasionado amor de la realeza —casi de las revistas de papel couché— nos las habíamos. Pero pronto, sin salir de esa primera escena entre madre e hija, que preparan los últimos detalles de una boda que la inocencia de la joven cree por amor, y la experiencia de la madre la enfoca desde el interés de gobierno, surge la frase que rescatará del manido estereotipo al personaje de Juana: «¿Es que ser reina es aceptarlo todo, como se sufre un vendaval o el desarraigo...?». A partir de ese momento esta nueva Juana se aleja del diseño que le diera la literatura y la pintura decimonónicas (hágase la salvedad de Galdós) y se nos va ofreciendo como la mujer que —lúcidamente— suma a su serena pasión de esposa (sin necrofilias, pero con el aguante de una Dominica benaventina) su misión de heredera responsable de un trono, de un poder, de unas decisiones de gobierno, que se le están hurtando de mala manera: la dócil, enferma, maltrecha, alucinada reina Juana que nos ha llegado en la Historia interesada o reduccionista de fáciles patrones, se nos convierte en un personaje valientemente rebelde —¡ay aquella Jacinta de los años de juventud, o las Lisístratas y Fedras más cercanas!: genio y figura contra todos y contra todo...— que reclama su libertad («Para mí sólo la libertad es preciosa») y la de sus anónimos compatriotas frente a todo mangoneo, venga del hábito de Cisneros, de la debilitada incontinencia sexual de su regio padre, de la intolerancia de su augusta madre, del alejamiento de su propio hijo Carlos, de todas las «razones de estado», pues —y es otra sentencia de la joven princesa— «poder y justicia no son buenos hermanos».

De la mano de la historia dolorosa de esta pobre reina, que no pudo reinar, Mediero —estamos en 1982— apuesta por una España autonómica (unas

temporadas más tarde Gala pondría en cuarentena humorística, desde la escena, el mosaico de las autonomías en el nuevo mapa español), aunque su personaje se resista a ser utilizado como bandera de aquella otra reacción de los comuneros castellanos frente a una centralización del poder («Para hacer todo cuanto queréis hacer, Juan Padilla, hay que matar, y yo no sé hacer eso... Yo soy una loca, y los locos no sabemos matar bien...»). La Juana que recrea Mediero es consciente del precio de su rebeldía, como mujer, como esposa, como heredera de un trono que se tambalea entre los propectos hombros de su padre y los indecisos y soberbios de su hijo («Haga lo que haga estoy condenada. No ser dúctil trae estas consecuencias»), pero sabe también —aquí encuentro el mayor acierto de este «debate»— que ha de ser forzosamente leal con su destino, que no fue otro que el de figurar al frente de los locos egregios de la historia española («los historiadores disfrutaban buscando locos en los entresijos de la historia, y conmigo van a encontrar un filón...»). Esta Juana que ya no quiere definirse sólo por su «arrebato de amor» (frente al modelo que el clisé cinematográfico había cristalizado en la memoria colectiva), y que por ello se atreve a gritarle a su marido «¡No me vuelvas a llamar Juana del amor hermoso, que ese ya no es mi nombre!... Ése, ése no es mi nombre... Y todo por debilidad, por ser condescendiente...», busca en la soledad, y en la locura que la (nos) protege, el alivio de su cansancio («Nadie es libre si no está completamente solo»). La reina de la nación, que pronto será la campeona de la Contrarreforma, gusta del «Elogio de la Locura» del heterodoxo Erasmo, para escándalo de todos: una rebeldía que le proporcione el único espacio de libertad que parece quedarle, y sobre todo, la defensa futura de su memoria, la reivindicación de alguien que tiene derecho a encontrar mejor sitio en la historia de los libros y en la historia del corazón. Ella decidió —desde su mente enrejada y sola— acogerse al sagrado de la enajenación voluntaria. Y acaba el personaje —cuando la obra acaba— exponiendo el argumento que la explica y que la salva: «Con la historia no caben los sentimientos. Cuando en la historia hay sentimientos, sucede lo que a mí me ha sucedido... Todo, todo es materialismo, y, o se es materialista, o se es simplemente loca...». Es el acta de conclusión del debate. Después queda la sonrisa acompañando la canción infantil de la anciana-niña. Siempre se ha dicho que la razón suele anidar en los niños y en los locos.

6. No todos los días se descubre América

Ni todos los días al General Franco, en aquel sexto año de la Victoria (1945), se le ocurría anunciar su visita al Badajoz que aún no había limpiado la sangre salpicada de una masacre en la plaza de toros. Y para celebrar aquella visita no se le ocurrió otra cosa a las fuerzas vivas y mandonas de aquella ciudad —desde su Jefe Provincial del Movimiento a su Jefe Superior de Policía o a

su Presidente de Propagandistas— que representar (o recordar) en un Estado maltrecho que se empeñaba en subir hasta Dios por los peldaños rotos de un imperio de mejor memoria, alguna de las heroicas hazañas en las que durante tanto tiempo se han mirado —hacia atrás, cuando poco había que mirar hacia adelante— los extremeños. Con los ingredientes humorísticamente ácidos que son marcas seguras de su teatro, Mediero consiguió con uno de sus últimos estrenos una válida contribución a la crítica de un sistema en el que se reitera la constante «ignorantes subidos al machito y visionarios arrinconados en el cuarto oscuro». Las medias tintas, las ambigüedades, el recurso a las alegorías o a las fábulas animalescas, a los «bebés» o a los «invitados»- se disipan en favor de una galería de tipos —exagerada, y hasta esperpentizada— que la primera posguerra repartió por gobiernos civiles, delegaciones ministeriales, comisarías, iglesias y establecimientos del Ministerio de Justicia.

Porque el cuarto oscuro, el espacio cerrado que Mediero ha elegido en *Tierraaa a la vistaaa* no es otro que un reformatorio masculino en el que enderezar a algunos de los torcidos (y gracias por no ser abono de malvas) de la guerra, de la eterna guerra que el hombre —sospecha Mediero— se ha empeñado en instituir para su jolgorio, su beneficio o su terapia de supermán prostático (de próstata, y de micciones en el tiesto y fuera de hora, padece el gobernador civil disfrazado de gobernador de las Indias Occidentales, que conocemos en la larga lista de personajes de esta comedia). Mediero —y es una de las cualidades más sobresalientes de este texto, en tanto texto teatral que es— ha echado mano, con bastante soltura, del recurso siempre efectivo del «teatro dentro del teatro» (hacia el final —con cierta perplejidad— un personaje asume el doble plano que Mediero trenza en la morfología de su obra, cuando comenta «en vista de los derroteros que ha tomado esta representación, donde más parece que se representan dos obras»): bajo la dirección de aquellos «gerifaltes de antaño y del Movimiento», un racimo de prostitutas y un grupo de reformados de la «Casa de Todos» ensaya el viaje de Vasco Núñez de Balboa hasta el Darién, el descubrimiento del mar del Sur, el ascenso del conquistador jerezano y su caída, encarcelado y juzgado en juicio sumarísimo —un procedimiento que en el tiempo de la representación era uso casi diario— y un encadenado de instantáneas sobre el encuentro de unos españoles heroicos (que Mediero se encarga de convertir, en el tiempo de lo representado, en más ridículos y negativos cuanto más encumbrados se consideran en el tiempo de la representación) y unos indígenas que acaban siendo no unos indigentes necesitados de toda ayuda y enseñanza, susceptibles de cualquier explotación o engaño, sino unos indios que están al cabo de la calle, que reprimen con eficacia los desacertados desembarcos de los conquistadores o desprecian la fiebre del oro que mueve a los codiciosos españoles.

Mediero, desde el marco de una España que mitificó como nunca la aventura americana, aporta —relacionándola con la de otras obras «históricas» anteriores— su personal revisión de aquellas historias, en las que también —como en todo— es preciso poner las versiones oficiales patas arriba y volverlas a explicar. Y el mejor modo de explicarlas es limpiando el maquillaje de la mentira que enmascara la verdad, como los marginados de un régimen de fachas se disfrazan de conquistadores que no salen del reformatorio, que no van ni irán nunca a descubrir un Mundo Nuevo en el que la pobre puta pueda ser la india Anayansi, ni el reformado conocido por «El Rubio» se pueda quedar, para siempre, en la gloria de un Núñez de Balboa. Por ello Mediero —para continua advertencia de sus personajes y de los espectadores, pues ambos a una ficción asisten y en una ficción se encierran, como en el Reformatorio que es el teatro de una conquista de guardarropía— interrumpe a menudo lo representado con secuencias que pertenecen al tiempo-marco de la representación. Es un modo de fijar en sus exactos límites la vieja metáfora calderoniana del «*theatrum mundi*»; es decir, de recordarnos que, por mucho que nos empeñemos, lo que vivimos entre dos telones, el primero y el último, es un «mar del Sur», que se apaga y desaparece con la última de las diabladas, y después —diga lo que diga el guión— los de arriba van a seguir en el piso alto y cómodo, y los de abajo en la intemperie, con la piel quemada, de esquinas por cuatro duros o de reformados que cantarán sin ganas y con asco «Montañas Nevadas». A la fuerza se repone el orden. Menos mal que el teatro sólo anuncia hacia donde está el mar, pero no lo lleva a las manos que lo necesitan. El Rubio y la Jacinta, en el fondo, eran dos ilusos que se acunaban en una misma rebeldía.

Bibliografía de las obras teatrales de Martínez Mediero citadas en el artículo

- Jacinta se marchó a la guerra y Madrecita del alma querida*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1988 (prólogo de G. Torres Nebrera). La primera de las dos piezas citadas, y con el inicial título de *La gaviota y el mar* se había publicado en el nº 25 de la revista «Yorick» (1967).
- El último gallinero*. «Yorick» (nº 40, febrero-marzo de 1970; en el volumen «Teatro Antropofágico». Madrid, Ed. Fundamentos, 1978, junto con *El convidado* y *Las planchadoras*.
- Espectáculo siglo xx*. Madrid, Escelicer, col. «Teatro» nº 688 (1971).
- El regreso de los escorpiones*. «Yorick» nº 52 (abril-junio de 1972).
- El bebé furioso*. «Primer Acto», nº. 175 (diciembre de 1974). En el volumen «Teatro de la Libertad», Badajoz, Esquina Viva, 1976, junto con *El día que se descubrió el pastel* y *Los clandestinos*.

- Las hermanas de Búffalo Bill*. Madrid, Fundamentos, 1974 (prólogo de J. Monleón). Reeditada en el volumen nº. 56 de la colección «Espiral» de la misma editorial (1980) junto con *La novia* y *Lisístrata*. En la misma colección «Espiral» (nº. 128) Mediero recuperó a sus personajes en la pieza *Las hermanas de Búffalo Bill cabalgan de nuevo*.
- El Fernando* (espectáculo colectivo del Teatro Universitario de Murcia. Ed. de César Oliva. Madrid, Editorial Campus, 1978 (intervinieron en la escritura del texto, junto a Mediero, estos otros dramaturgos: Arias Velasco, García Pintado, López Mozo, Matilla, Pérez Casaux, Riza y Germán Ubillos. Se estrenó en el VI Festival de Teatro de Sitges, el 13 de octubre de 1972, dirigido por César Oliva).
- Juana del Amor Hermoso*. Madrid, Fundamentos, 1982 (junto con *Las bragas perdidas en el tendedero*).
- Tierraaa aaa laaa vistaaa!!!* Cáceres, Diputación Provincial (Inst. Cultural «El Brocense», 1991).
- Las largas vacaciones de Oliveira Salazar*. Madrid, Suplemento de «El Público», nº 13, enero-febrero de 1991 (junto con *El niño de Belén*). Volumen reeditado por Ed. Fundamentos, en su colección «Espiral» de Teatro.