

Del salón...

HUMOR EN TIEMPOS DE CRISIS
(EL TEATRO DE RAFAEL MENDIZÁBAL)

por

Ana Isabel Ballesteros

... en el ángulo oscuro

ESTAMPA

Nacido en San Sebastián, el 6 de enero de 1940.

'Ha de haber sin duda en Rafael Mendizábal un hombre de ingenio al punto, rápido, agradable. Y con recuerdos, es decir, con capacidad para encajar cada cosa que le pasa, en otro lugar, en el lugar de la experiencia. Un hombre a la vez conversador y amigo brillante, anecdótico y vitalista, encarnación del extravertido. Mendizábal hombre, es también espectáculo, sobremesa y acogida' (Pedro Barea, 16-XI-1988)

'Mendizábal es un autor experimentado y peculiar. En nueve años ha estrenado, con esta (Feliz cumpleaños...), doce piezas que denotan una decidida atención al mundo actual con sus personajes y sus problemas en que se describe un amplio panorama de caracteres individuales y de problemas personales o sociales que, en su mayoría están en la calle, corresponden a un clima social en permanente mutación y cambio.' (Lorenzo López Sancho, ABC, 21 de enero 1994: 85).

Rafael nació al teatro como autor después de amamantar, durante muchos años, textos de otros para que crecieran sobre las tablas, ya desde la propiedad del primer café-teatro de Madrid (Lady Pepa), ya desde la dirección del TEU de San Sebastián. De una convivencia tan estrecha con los públicos cabría augurar un autor que se inicia con plena experiencia de las reacciones psicológicas y sociológicas surgidas entre las butacas. Su creatividad sólo cambió de perspectiva y de lenguaje, no de orientación.

No obstante, queda siempre la duda, *a priori*, de si el dominio y los logros de la técnica adquirida desde un ámbito se alcanzarán al cambiar de código: nadie discutió a Julián Romea su puesto entre los mejores actores del siglo XIX, pero raramente se valoran con entusiasmo sus comedias; Gil y Zárate se crió en un ambiente teatral y sus obras rezuman recursos de escenografía y disposición del espacio escénico. Rafael Mendizábal, *a posteriori*, ha demostrado la adecuación de sus dotes artísticas al gusto del espectador español, también -y sobre todo- desde el ángulo del texto; aparte de las obras de Lina Morgan (que llena las salas por sí misma, interprete lo que interprete) muy, muy pocas pueden jactarse de atraer como las de Mendizábal.

El teatro de éxito popular -excepto el de Lope en su época, claro- parece siempre condenado a cargar con las recaudaciones cuantiosas a cambio de los desprecios desde el palco reservado a la crítica atildada. Sin embargo, algunos de los que la ejercen -la auténtica y la académica- le han otorgado sus plácemes a Mendizábal. Lo dice el primer premio otorgado *Feliz cumpleaños, señor ministro*, en el certamen 'Ciudad de San Sebastián', con Buero, Armiño y R. Salcedo en el jurado; lo había dicho ya, apenas dos años antes, el mismo galardón para *Ulla y carne*, esta vez con las voces de López Sancho, R. Salcedo y Alfredo Landa como tribunal. Lázaro Carreter valoró en su punto los aciertos de *Mala yerba* y *De cómo Antoñito López...* y Jaime Siles se ha fijado en la última obra estrenada.

LOS TITULOS DE MENDIZABAL

Autor de éxito

El rótulo 'autor de éxito', con que se ha signado a Rafael, entraña una mención a su probada capacidad de conexión con el público. Ahora bien: públicos, como generaciones, como niveles culturales, como ambientes en una misma sociedad, existen de modo plural, el público no es uno solo. Pero la identificación del tipo de espectador de una obra puede contribuir, como en una ecuación matemática, al conocimiento de los resortes que, desde la obra, lo mueven, distraen y mantienen su atención alerta. A la inversa, el análisis de los recursos dramáticos permite averiguar las características del público que potencialmente disfrute de una representación concreta.

La asociación 'obra de éxito'=> 'público escasamente cultivado' sólo puede realizarse, para aceptarla o rechazarla, tras un detallado examen de la obra en cuestión y puede que también convenga una aplicación de estudios psicológicos y sociológicos, como explicación complementaria.

Las investigaciones psicológicas han establecido, como determinantes de la atención, dos factores: la novedad y la complejidad del objeto percibido. Un adecuado equilibrio entre ambos y el conjunto de variables cognitivas del sujeto significa aceptación del objeto -más o menos entusiasta o exitosa- por parte de aquel. Una serie de sujetos con un nivel semejante en sus variables cognitivas es de esperar que respondan de manera similar a un estímulo igual. La repercusión que la presencia de un grupo de personas determinado pueda ejercer sobre un sujeto en su percepción de un estímulo se trata de un factor más, sobre el que trabaja la psicología social, que no debe olvidarse.

López Sancho, al tratar de explicar los motivos del enorme éxito obtenido con *Mi tía y sus cosas*¹, juguete cómico en su opinión 'barato, ingenuo, sin calidades dramáticas', no le quedó más remedio que señalar, aparte de la incuestionable altura de las actrices principales, que

'el toque a las pensiones de hambre, el retrato quizá tosco, pero vivaz, de las gentes que malviven soportándolas y a cierta picaresca de la pobreza que quiere disimularse, resultan de activísima actualidad. También a eso responden los espectadores' (1985: 72).

En realidad, el motivo para denostar la obra de éxito generalmente se ha basado en su nivel de complejidad y de novedad en cuanto factor relacionado con tal complejidad. Un estímulo sencillo en exceso no despierta más que un mínimo interés, entendiendo que el calificativo 'sencillo' o 'simple', más claro, es aplicable sólo en relación a cada sujeto concreto.

El espectador versado en teatro -o en cualquier materia- ha adquirido, por lo común, una facilidad para desentrañar sus posibilidades de significación, para desenredar su complejidad y esta habilidad supone que será más motivado en lo sucesivo por obras que pongan en funcionamiento sus recursos cognitivos que por obras para las que no precise el concurso de sus habilidades. El espectador menos experto procesa, en principio, más dificultosamente los estímulos por escasamente conocidos y, generalmente, preferirá una obra menos compleja. De ahí que un crítico avezado López Sancho pueda estimar que *Mañana será jueves* 'discurre mediante una serie de falsas situaciones chistosas -se las califica de falsas porque ninguna tiene tensión dramática, ninguna impulsa o modifica la acción fundamental-' (1986: 82) y, en cambio, centenares de personas contribuyeran a hacer de ella una obra comercialmente exitosa.

Así las cosas, parece colegirse que a estos dos tipos de espectador no podrán disfrutar igual con las mismas obras. Ahora bien: a algunos autores les ha sido posible sortear este problema que, en realidad, puede ser sólo aparente, gracias a una versatilidad de sus creaciones, capaces de suscitar distintos intereses gracias a sus distintos niveles de complejidad. Mendizábal, en mi sentir, puede situarse entre ellos, merced a una innegable evolución que ha culminado con un drama de la calidad de *Feliz cumpleaños, señor Ministro*.

Autor de actores

Quien ha comprobado, experiencialmente, los gustos del público, conoce la atracción que puede ejercer un nombre en una cartelera: un actor, muchas veces, va asociado a un tipo de personaje y, sobre todo, a una forma de hacer en escena. Un nombre en un cartel significa reunir, para una obra, al público de ese actor; se trata de jugar a ganar con la expectativa y servirse de la rapidez de identificación de los estereotipos para alzarse, desde ellos, a la originalidad. El estereotipo, además del triunfo escénico, garantiza una facilidad

¹ La obra llegaría a durar tres meses en cartel y la recaudación llegó a ciento cuarenta y dos millones de pesetas.

en la identificación que conlleva, junto al relax del espectador, la posibilidad de complejizar otros aspectos de la pieza sin obligar a un esfuerzo por parte de la audiencia que, por trabajoso, resulte ineficaz o convierta la obra en confusa o enrevesada.

Por otra parte, la elección de actores entrañables tales como Rafaela Aparicio, Florinda Chico, Aurora Redondo o Gracita Morales, marcas, en España, de un período y una idiosincrasia, supone, por añadidura, enganchar, desde su aceptación, con el pasado cercano -vital y espectacular-, mientras que la exposición de temas de actualidad puede usarse, como en *Mala yerba*, para reactualizar aquel pasado o como revulsivo que saque a escena la tensión y las diferencias entre una y otra época y unas y otras concepciones de la vida y hasta del lenguaje.

Autor de juguetes cómicos

Un recurso es el fundamental en el juguete cómico: un choque continuo entre la expectativa del público y la realidad, verbal y no verbal, choque tolerable² que, por su incongruencia, produce hilaridad. De nuevo nos hallamos ante un género poco y mal considerado en las historias de la literatura y, según López Sancho, se había quedado sin autores (1985: 72), pese a la aceptación del público. Y, sin embargo, frecuentemente en el juguete cómico, no se descuida el trabajo sobre ninguno de los códigos o sistemas de signos propios del teatro³. Especialmente, el peso de la obra recae sobre el diálogo verbal (parte literaria), pero se otorga gran importancia a la kinésica y proxémica de los actores, así como, tangencialmente, su indumentaria, maquillaje, peinado.

Tanto *Mi tía y sus cosas* como *Mañana será jueves*⁴ se han considerado incluidas en este género. *Mala yerba* y *La abuela echa humo*, pese a los continuos efectos hilarantes, no ha merecido el mismo juicio:

'El mundo de los 'drogatas' y los 'camellos' es un buen tema para un sainete. Ahí está el gran sainete moderno *Bajarse al moro*, de Alonso de Santos. Mendizábal lo aborda como una estampa. 'Mala yerba' no es un sainete. No es un drama grotesco. Es una estampa. Se retrata con realismo desnudo, sin velos, el cerrado mundo, el microclima social y moral de unos vendedores de 'papelinas' ofuscados por la conciencia de los peligros que encierra su transgresión moral.' (López Sancho, 1989)

En efecto, la comicidad no se apoya sobre el tema, sino sobre los actores (una actriz, en este caso) y su actuación.

Mendizábal no descuidará, en ninguna de sus creaciones, su sentido del humor, humor que, igual cuando se presenta según el signo de la comicidad que cuando adquiere otras tonalidades se basa en una inconfundible vena ingeniosa.

² La referencia a Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, es hace indispensable en este punto.

³ Recordense los tres sistemas apuntados por Xouzon y luego citados por la mayoría de los críticos.

⁴ 'Mañana será jueves es una obra repleta de situaciones chistosas, que participa de las características de la comedia sentimental y de las del llamado juguete cómico, con unas gotas de poesía' (Arenjo, 1986: 119).

ELEMENTOS ESENCIALES EN LAS OBRAS DE MENDIZÁBAL

Temas, asuntos

Desde *Mi tía y sus cosas* hasta *Feliz cumpleaños, señor ministro*, doce obras estrenadas componen el haber de nuestro autor. Mendizábal aprovecha asuntos presentes en la calle, escoge personajes para cuya caracterización aprovecha también los estereotipos que circulan en la sociedad española y, una vez ambos en escena, la coherencia de sus movimientos y la resolución de las situaciones provocan y organizan el argumento general.

Mendizábal no rechaza temas, no mira tabúes ni desecha nada por 'pasado de moda'. En su teatro y en sus personajes caben multiplicidad de perspectivas, modos de pensar y de conducirse. Su amplitud mental le permite recoger actitudes verosímiles hace años sin temor alguno. *Mañana será jueves*, con juegos escénicos distintos y alguno musical, bien podría catalogarse, si se quisiera, junto con obras como *Celeste no es un color*, por ejemplo. En ambas, todo el juego dramático gira en torno a la soltera madura espejo del tipo de virtud 'bien visto' hace treinta o cuarenta años, que conserva las ilusiones e ideales típicos de las jóvenes de entonces, anclada en ellos por no haberlos visto realizarse, que aguarda, paciente, al 'príncipe azul', al que ya conoce pero inaccesible para ella; y que, finalmente, ve satisfechos sus anhelos. Estimar el éxito de una obra con tal planteamiento significa admitir su valor sociológico y tentar el pulso a la mentalidad del público que acude a esta cita teatral.

La fuerza dramática de *La noticia* se apoya sobre dos ejes abstractos que manifiestan su poder sobre el protagonista: el primer eje, la fuerza expansiva y persuasiva de los medios de comunicación de masas funciona resueltamente gracias a un segundo eje, de no menor poder, en el que se engasta el prejuicio. Mendizábal le pone apellido, se sirve de los reparos sociales hacia la homosexualidad que en algunos casos llegan al rechazo frontal. Éste que he denominado 'apellido' también aporta concreción a *Feliz cumpleaños, señor ministro*, aun cuando el asunto planteado en esta obra³ pudiera haberse establecido con personajes heterosexuales⁴.

No obstante, la homosexualidad es, en las dos obras, el punto de conexión de abstracciones -el prejuicio, la traición, la venganza- con el público concreto, público más o menos familiarizado con el tema, al menos lo suficiente para tolerarlo en escena y al mismo tiempo entender como verosímil el vacío en que todavía

³ Con *Feliz cumpleaños...* 'Más que la homosexualidad, el autor fugita la traición a la amistad, el madre bastardo, el tartufismo interesado y la clandestinidad amorosa' (Javier Villán, 1994).

⁴ 'Aquí, en *Feliz cumpleaños...* Mendizábal plantea con duro realismo un grupo marginal en los comportamientos personales aunque, de mejor o peor manera, muchos de los personajes estén inscritos en una sociedad convencional en la que han alcanzado niveles diferentes.' decía Lorenzo López Banchó, (1994: 85).

⁷ 'Su tema no es una reunión de antiguos condiscípulos, sino el del universo de los fantasmas masculinos, el del poder unilateralizado y el de las diversas formas actuales de la perversidad'(...) 'Se llega así a ver la soledad del poder corrupto, pero no menos el odio del individuo al yo, el egoísmo y cobardía que rigen las conductas y el desprecio de la realidad del otro: la destrucción de la persona y la convivencia de todos en el problema y en su solución'. (Jaime Sabar, *Blanco y Negro*).

hoy puede, de la noche a la mañana, verse quien, ya a cierta edad y sin nunca haber dado muestras de ello, es tachado de homosexual⁸.

Por su parte, tanto *Mala yerba* como *La abuela echa humo* recurren al tema de la droga, también protagonista de telediarios y periódicos, esta vez como excusa para la creación de situaciones cómicas⁹ pues, en este caso, el segundo eje estriba en los rotundos cambios en la forma de vivir y mentalidad de los años posteriores al franquismo con respecto a los anteriores a 1975. En estas obras lo que importa es el modo de encarar las situaciones creadas a raíz del asunto por parte de una persona extraída de otra mentalidad, otra educación y otra edad.

En cambio, en *De cómo Antofito López, natural de Játiva, subió a los cielos*, la edad madura pero no anciana de los padres del joven Antofito les ha permitido una adaptación más o menos lograda con esa nueva mentalidad, aun con residuos de la anterior. El choque de la actitud y acciones de Antofito va en contra del estado de cosas creado a partir de esos cambios radicales; no encaja en ellos y la imposibilidad de adaptación se resuelve en la 'subida' al cielo¹⁰.

Los efectos satíricos, cómicos, filosóficos o ideológicos de sus obras no se ejercen desde dentro, sino que son consecuencia de la forma de pensar y 'ver' las obras por parte del espectador. En las obras sólo parece imperar el afán de resolver brillantemente las situaciones. *Uña y carne* presenta alguno de los elementos 'místicos' de *De cómo Antofito...* pero sólo secundariamente, como también parece secundaria la situación de los protagonistas, porque todo se ofrece como pretexto para posibilitar el diálogo. Igualmente, en *Las cuatro estaciones* se realizan cuatro calas en la relación de una pareja con semejante intención: dar lugar a cierto tipo de escenas.

El drama creado y regido por un personaje: *Feliz cumpleaños, señor ministro*.

Sin duda se trata de la obra mejor lograda, por la perfecta conjunción y coherencia de las estrategias teatrales. Los aciertos apuntados en obras anteriores, pueden entenderse, a la luz de *Feliz cumpleaños*, como anunciadores de los contenidos en ésta.

⁸ Tal vez el motivo de la tolerancia mayor hacia alguien con indicios de homosexual que hacia quien 'es descubriendo' reside en que, en este segundo caso, se entiende la excitación como hipercresia o, peor, como engaño. Pero no es su intención dar una explicación más propia del sociólogo o aun del psicólogo.

⁹ 'Lo acertado es que no hay descripción verbal. Hay acción. Mínima, coñida, dinamizada por los accidentes del tráfico clandestino. Los dos hombres, muy diferentes, los dos mujeres, también distintas, se complementan. Don la cara y la cruz de un fenómeno social.' (López Sancho, 1989).

¹⁰ '...átvira social del cuento en que Mandíbal no se anda con requemeros. Directísimamente, en una sucesión de escenas dialogadas a todo va y por lo general muy divertidas, sacude al pasolismo paterno, al sargonismo materno, al egoísmo de los explotadores de minervalías físicas, a la miopía de los gobernadores, al sensacionalismo de la prensa en 'sermo vulgaris' lleno de naturalidad y exento de cualquier tentación de filosofía. Una construcción narrativa local plantea el curioso conflicto y lo lleva, a lumbros balísticos, a su más estremada y sarcástica consecuencia. Como un chico bueno, que habla con la Virgen y hace milagros, es una molestia impropia de este tiempo, la consalez de la Divina Madre llega a la conclusión consensual: le proporciona una escalera plegable que lleva a su colmo el sarcasmo resuelto y ácido del sainete.' (López Sancho, 1990).

Tres personajes se comportan con el público como el autor con el lector: se autopresentan al entrar en escena por primera vez, en apartes dirigidos al público, frente a Daniel, Raúl y Toni, el triángulo básico, piezas clave de la trama, tal vez lo bastante complejos o tal vez demasiado 'señalados' por los otros elementos dramáticos como para necesitar ese tipo de presentación. Se prefiere recurrir al tiempo dramático para mostrarlos o para que los otros los dibujen al espectador con la proyección verbal de las imágenes mentales que de ellos guardan.

Luis, Roberto y Carlos no se saldrán de la pintura que de sí mismos efectúan al entrar ni de los indicios kinésicos que la completan; la genialidad de Mendizábal consiste en añadir matices o aportar nuevas notas confirmatorias para convertirlos de verosímiles en reales. Daniel, Raúl y Toni corroboran las expectativas creadas y demuestran lo fidedigno de las imágenes de representación proyectadas verbalmente por los otros personajes.

A los personajes no les falta ni un solo trazo para su dibujo. Pero es Daniel quien destaca sobre todos y, en parte debido a su omnipresencia escénica, se sitúa por encima de los restantes personajes.

Daniel, con sus preparaciones iniciales de ciertos accesorios del decorado (el portafotos que saca de su maletín y unos vasos que cuida de no confundir en ningún momento con los otros del mueble bar) imprime, desde el primer momento, un halo de intriga en torno a él, al tiempo que refleja, si bien tenuemente, esa naturaleza calculadoramente fría que irá imponiéndose con mayor fuerza según avance la acción. El espectador ya sabe que de él depende en gran medida el motor de aquélla y que es quien querrá guiarla. Obliga a elucubrar sobre la razón por que desee que sus convidados beban con naturalidad pero de modo que él pueda luego borrar el rastro.

El citar a sus antiguos compañeros a horas distintas, según confiesa a Luis en la primera escena, suministra al personaje central los intervalos justos para ir tentando a los que va a convertir en cómplices, sirviéndose de sus circunstancias personales e influyendo poco a poco en su decisión final, conforme a un atinado cálculo, que parece muy propio de una personalidad como la que Daniel parece indicar poseer desde el principio y como la que le irán atribuyendo los otros. Daniel demuestra conducirse según la máxima 'el conocimiento es poder'.

Al mismo tiempo, el autor aprovecha los contrapuntos que tales situaciones ofrecen para agarrar la atención del público, para guiar su opinión, sin forzarla y sin que se note, hacia el objetivo deseado.

Al drama, en fin, se le confiere con esto una estructuración en secuencias perfectamente delimitadas por estos intervalos, a lo que se suma un sistema de embrague y desembrague realizado a través de los 'apartes' o 'autopresentaciones', en las tres primeras secuencias y a través del recurso intrascénico de 'apagar la luz' para comenzar la cuarta, con la llegada de Raúl. El segundo acto, en cambio, requiere una estructura formal tradicional en dos cuadros, debido al empleo de un recurso temporal semejante, de acuerdo con Teglen en su crítica al estreno (1993e: 31) al de *La herida del tiempo*¹¹. En ambos casos, cierto, se produce una transgresión del orden cronológico lineal, pero Mendizábal hace uso de una regresión (no anticipación, como Priestley) que podría clasificarse como explicativa, externa, pues se sale del campo temporal de la acción primaria, y casi completa (sólo se produce una elipsis en cuanto a la 'preparación' del cadáver de Toni, que luego saldrá del armario)¹². Debe tenerse en cuenta, de cualquier manera, que el autor planeó primero la obra con un solo acto.

¹¹ García Barrios (1992: 221) estudia el recurso de 'anticipación' y, con él, el caso de *La herida del tiempo* de J.B. Priestley. En éste, el tercer acto continúa exactamente donde acabó el primero, mientras que el segundo supone una larga escena anticipativa, externa, parcial y homodiegética, una pre-visión de futuro (se sitúa diecinueve años después) con respecto a los actos 3 y 333.

¹² Véase la terminología de García Barrios (1992: 209).

Uno a uno los personajes irán manifestando su antipatía hacia Daniel y amontonando críticas negativas respecto a él. Luis, en su primera intervención apuntará, fundamentalmente, dos rasgos suyos: suficiencia y esplendidez.

'debo confesar que Daniel nunca me cayó bien. Era un chico extraño, por su forma de ser... parecía mayor que nosotros. Tenía un aire de suficiencia que ponía nervioso a cualquiera, sinceramente, tengo que reconocer que la única razón de que lo aceptáramos en nuestro grupo fue porque manejaba una cantidad de dinero que a nuestra edad se salía de lo corriente. Era espléndido, gastaba el dinero invitándonos a cosas que nosotros nunca hubiéramos podido comprar.' (1993e: 9-10)

Las conductas de Daniel a que alude son recurrentes con aquellas dos actitudes y refieren a las mismas cualidades. Daniel es líder por su capacidad para orientar la conducta de los otros en la dirección que le interesa, uno de cuyos indicios se manifiesta sólo con salir a escena y otro de los mismos en las palabras de Luis 'parecía mayor que nosotros' e irán isotópicamente apareciendo en detalles nimios pero rotundos:

DANIEL: Pasa hombre (Luis entra en la habitación). Como eres el primero en llegar te dejaré que elijas el sitio que más te guste para sentarte.

LUIS: (Mira los asientos) Me sentaré donde te parezca mejor.

DANIEL: (Señala un sitio) Entonces aquí. En este sitio verás desde la primera fila los estragos que ha hecho el tiempo en los que van llegando (1993e: 11).

Si, simplemente, Daniel hubiera invitado a Luis a sentarse, éste lo hubiera hecho con normalidad. Pero invitarle 'a elegir sitio' -Daniel nunca hace 'cosas sencillas'- supone insinuar que tal elección no es indiferente o irrelevante; no obstante, el desconocimiento del significado que Daniel haya podido asignar a un lugar o a otro (por eso Luis mira los asientos) obliga a su interlocutor a ponerse en sus manos, a delegar en él la elección -con lo que se ratifica su sumisión a él- y remarcar, entre ellos y ante el público, el carácter impositivo, dominante, de Daniel.

Más adelante, con una técnica distinta, se conseguirá un resultado idéntico:

DANIEL (...) ¿Te pongo una copa?

LUIS: No tengo costumbre de beber.

DANIEL: Te serviré un whisky y me pondré yo otro.

LUIS: Ya te he dicho que no bebo.

DANIEL: No te preocupes, por una copa no te pasará nada (1993e: 13).

La sofisticación imperativa de Daniel estriba en aparentes invitaciones, en aparentes cortesías hacia el interlocutor que desarticulan las posibles negativas. Cuando aquellas cortesías fallan, Daniel juega con la familiaridad para oponerse o desacreditar las preferencias del otro frente a las propias (en este caso, las únicas posibles, pues se recordará que Daniel no ha llevado al apartamento más que una botella, la de whisky):

LUIS: Yo preferiría un mosto.

DANIEL: No seas ridículo.

LUIS: ¿No tienes hielo?

DANIEL: En eso sí que no has cambiado. Nunca pides, pero después te las arreglas para complicar las cosas (1993e: 13)

Daniel valora su rol, sin querer nunca apearce de él; y esa valoración no es sólo implícita, sino explícita,

'Yo tengo lo que quiero y cuando quiero' (1993e: 16)

aun cuando se refiera al poder de otro, Raúl, en este caso:

LUIS: La verdad es que el puesto de Raúl es poco envidiable.

DANIEL: Al contrario. Es muy envidiable. El poder de mando gratifica (1993e: 12).

y que se refleja también en sus actos ilocutivos. Ante la petición de Luis de cambiar de tema, una y otra vez Daniel gira la respuesta para continuar:

LUIS: Prefiero que hablemos de otra cosa, ya te he dicho que no me acuerdo.

DANIEL: ¿Quieres que te dé detalles?

LUIS: ¡Por favor!

DANIEL: Entraste en el water del patio (...)

LUIS: Eso es uno de tus inventos... ¡Y no sé de qué me hablas!

DANIEL: Por eso te lo cuento, para que hagas memoria.

LUIS: ¡Es que no quiero acordarme!

DANIEL: Entonces es mejor que uses la fórmula tradicional. Chico que se finge borracho. Chico que se tumba (...) ¿Lo prefieres así?

LUIS: (Balbuceante) Si hice lo que dices seguro que tenía una copa de más.

DANIEL: Es una pena que yo me acuerde de que estabas aburridamente sobrio.

LUIS: ¡Entonces por qué me haces decirte esa tontería!

DANIEL: Porque conmigo no necesitas justificarte. Sólo tienes que hacerlo ante ti mismo (1993e: 16-17).

actitud con Luis que mantendrá hasta el final, cada vez que muestre una intención divergente con respecto a los propósitos de Daniel:

LUIS ¡No puedo esperar más! Es tarde.

DANIEL: ¿Tienes que bañar a los niños?

LUIS: ¡Eres imbécil! Mañana tengo que ir al Ministerio a resolver unos asuntos.

DANIEL: No conseguirás que Raúl te reciba en su despacho. En cambio aquí podrás contarle tu problema con toda tranquilidad (1993e: 17).

La imagen de Daniel ante el público, ahora, concuerda con la expresada por Luis, cuando recordaba que parecía mayor a los del grupo. Mayor, o por más experimentado o por haber sabido encajar y aprender mejor las experiencias o por mejor capacidad de reacción adecuada ante las posibilidades y situaciones o de identificación de las mismas. Mayor, quizá, por descubrir las motivaciones de los otros sin que éstos, a su vez, acierten a desenmascararle a él. Mayor por saber nombrar las cosas y no temer hacerlo, directamente y sin eufemismos. En relación con esto, también su sentido del humor se pliega a una ironía alusiva. En cualquier caso, las expectativas irán evidenciándose escena a escena.

Por lo pronto, ya tiene a Luis sentado en donde él quiere, bebiendo lo que él quiere y haciéndole recordar que tiene ante sí al depositario de un secreto suyo que no quisiera ver revelado. En términos de juego de naipes, con tres bazas ganadas frente a Luis.

Apenas aparece Carlos, confirma elementos de la imagen de Daniel aportados por Luis en su autopresentación: el manejo de más dinero que los otros del grupo. Y, en seguida, otro más: su suficiencia: 'Me harta tu aire de superioridad. ¡Quién coño te has creído que eres!' (1993e: 21) Pero, además, lejos de adoptar una postura defensiva y tímida, como Luis, se muestra provocador, aunque sin excederse, con Daniel.

Con Carlos a Daniel se le ha elevado en algo el nivel de dificultad para el manejo, mientras que Luis encuentra en el recién llegado una ayuda para sobreponerse. Así, entre los dos, se sentirán con mayor fuerza frente al que sienten su adversario. De todos modos, pese a sus esfuerzos conjuntos, no les será tan fácil llegar al fondo de las intencionalidades ocultas de Daniel, quien sabrá, cuando se encuentre sin saber a qué echar mano para parapetarse, atacar estratégicamente un punto débil del más débil de ellos y lograr así desviar la atención de ambos.

CARLOS: ¿Y quieres decirme a santo de qué has organizado este gústeque?

DANIEL: ¿Te parece tan extraño? A mí sin embargo el volver a juntarnos los cinco me parece suficiente.

CARLOS: ¿Y has esperado veinte años para darte cuenta?

DANIEL: Fue tan sencillo como que de pronto os eché de menos.

LUIS: Tú nunca haces cosas sencillas.

CARLOS: Casi nunca. Sólo faltaba (...)

LUIS: A ti nunca te han importado los amigos.

DANIEL: Me atribuis demasiados 'nuncas'. (...) (Con intención. A Luis) Tú te conformarías con la mitad de amigos íntimos que yo he tenido. (Luis nervioso vuelve a sacar el pañuelo y secarse la mano)

CARLOS: (Señalando) ¡Tu pañuelo! sabía que echaba en ti algo de menos (1993e: 19).

Luego no descuida el pasar, inmediatamente, a una auténtica ofensiva contra el otro. El espectador se da cuenta de que, en efecto, lo que le sitúa por encima de sus compañeros es su conocimiento de la realidad, un conocimiento adquirido gracias a la observación:

CARLOS: (...) ¿Nadie me pone una copa?

DANIEL: Viéndote los ojos tengo que avisarte que las mezclas son perjudiciales (...) (cuando va a echar el hielo se detiene con el trozo en la mano) ¿Quieres esta nieve? o prefieres la de tu bolsillo (1993e: 20).

Ya sabe el punto débil de cada uno y se lo ha hecho notar a ambos mientras que, en contrapartida, ellos no han conseguido descifrar el por qué de la cita. La llegada de Roberto, convertido en Rebeca, sube un grado más el nivel de dificultad para Daniel. Este escalonamiento de Mendizábal atiende a la ley psicológica sobre el nivel de complejidad requerido para mantener el interés del espectador, un nivel que se levante progresivamente (Dember, 1990: 406-423).

Rebeca (aún Roberto según su carnet de identidad) se presenta con cierto aire de satisfacción 'Por una vez me alegro de haber sido yo la que os sorprenda'(1993e: 23). Justo el que a Daniel se le haya escapado este detalle, el que reconozca ahora 'que no tenía ni idea' (1993e: 23) aun cuando podía haber aprovechado, para demostrar lo contrario, su comentario anterior 'Los mosqueteros eran cuatro. Uno tendrá que ser Milady de Winters' (1993e: 21), rebaja por un momento su nivel de altivez y la antipatía de que podía haber sido objeto hasta el momento por parte del público, aparte de otorgarle mayor verosimilitud. A la conciencia anterior de que todo podía estar bajo su control y la impresión de que los personajes actuarían conforme a sus propósitos, se abre un margen de duda -también para el espectador- que, no obstante, eleva en un grado la tensión dramática:

REBECA: Como siempre estás enterado de todo lo que pasa.

DANIEL: En cambio en lo de tu físico he tenido un patinazo. (1993e: 24).

y aumenta conforme avanza la conversación. Frente a Carlos, que no quiere que se hable más de la cuenta (1993e: 25) y Luis, con el temor continuo de que así suceda 'le asustan los recuerdos' (1993e: 27), como dice Daniel, Rebeca parece dispuesta a ser directa

'No tengo prejuicios (...) es idiota que tengamos que hablar con disimulo.'(1993e: 27).

y manifiesta una personalidad nada apocada, con las mismas exigencias y dotes de mando que Daniel. Pero, como ella misma expone en respuesta al 'Sólo (soy coqueto) con las mujeres' de Carlos, su 'punto de vista es mucho más apreciable, abarca los dos campos (el de los hombres y el de las mujeres)' (1993e: 24). Y no sólo el punto de vista. En Rebeca el autor logra con un acierto indiscutible un personaje con un código propio y perfecto en sus pormenores, auténtico en la vivencia de que sus palabras parecen reflejo; un personaje asociado a un tipo, por otra parte, que Mendizábal recupera y salva del tratamiento tantas veces grotesco y otras vulgar en que el público lo ha visto durante años en cine y en teatro. El realismo del autor lo devuelve, lo inscribe, en la dignidad que se merece.

Rebeca, que dice no haber contado, en absoluto, con unos antecedentes en su infancia o unas circunstancias que motivaran su cambio de sexo (1993e: 22), realmente es, al mismo tiempo, un hombre y una mujer, y se comportará o hablará en cada momento de acuerdo con lo que más le convenga, del modo que pueda sacar mayor partido o dejar mejor constancia de su superioridad, mucho más sutil y elegantemente que Daniel. Así, ante un momento de discusión tenso, cuando Carlos dice:

Esta reunión empieza a animarse. ¿Sacamos las navajas?

ella, en vez de negarse directamente, con finísima discreción no exenta de ironía, enarbola un inconveniente que es un detalle grafiquísimo de indefensión femenina:

'Lo siento, yo sólo tengo una horquilla para defenderme' (1993e: 29).

y sin embargo, antes, cuando Carlos se le acercó y le agarró del cuello, sin apretarle, para que no dijera que en el colegio también se había acostado con él, responde lo que tenía pensado, aparte de darle un golpe a Carlos en 'las partes', que le hace doblarse de dolor (1993e: 27):

CARLOS: Eso no ha sido nada femenino.

REBECA: Perdona, ha sido un lapsus. (1993e: 27)

Su sentencia 'Las hormonas además de redondear las caderas afinan la lengua' (1993e: 24) esconde una verdad del calibre veintidós en la sociedad occidental en que el autor vive. No habiendo desaparecido la imagen de la mujer como más débil que el varón, se le permiten, en razón de tal debilidad, actitudes y palabras con las personas del otro sexo que se tacharían de descortesas, groseras, incluso, de dirigirse en sentido contrario. De hecho, ironías del mismo corte resultan cínicas e hirientes en labios de Daniel.

Daniel y Rebeca habrían de echar un pulso para que el espectador -y aun ellos mismos- supiera quién tiene mayor fuerza. Ambos lo saben: entre las preguntas y respuestas subsiguientes a la clara afirmación de Rebeca 'Sin este cuerpo sólo se escaparon los que yo quise' (1993e: 26) cuando llega el turno de preguntar por su relación o no con Daniel, contesta: 'Nos hubiéramos pegado por la postura' (1993e: 27).

Rebeca parece capaz de llegar a las últimas consecuencias, pero en lo tocante a Raúl se detiene 'No quiero hablar de Raúl' (1993: 27) y continúa 'Es mejor que dejemos este juego' tras la insistencia de los otros. Es entonces cuando Daniel puede decir 'Me decepcionas' (1993: 28) pero también cuando tanto el espectador como los allí presentes comprueban que Daniel tiene mejores cartas en la mano y sabe ocultarlas mejor, aunque Rebeca todavía le disputará el puesto, cuando haya de responder sobre los motivos para haber aceptado la invitación. Ante la incredulidad de Daniel tras ofrecer el primer porqué, hace como si dudara, como si de verdad fuera a revelar posteriormente el misterio y entonces busca una salida en el efecto sorprendente:

REBECA: Yo he venido porque soy una chica educada.

DANIEL: No me parece suficiente.

REBECA: ¿De verdad quieres saberlo?

DANIEL: Estoy impaciente.

REBECA: Sólo por la cara que pondrías al verme... y por volver a ver a Luis. (Luis le mira sorprendido) Fuiсте lo único limpio de aquel colegio (1993e: 28).

efecto que le permite retomar sus riendas y encararse con Daniel:

REBECA: Y ahora te toca a ti. ¿Quiéres decimos por qué nos has reunido?

DANIEL: Quería daros la oportunidad de que arreglarais con Raúl vuestros problemas (1993e: 28).

Naturalmente, la táctica de Daniel seguirá siendo atrincherarse y distraer la atención de los otros, aunque jugando a veces a correr algún pequeño riesgo, como darles la razón: 'Ofendéis mi buena fe. Aunque si me hubierais creído hubierais ofendido mi inteligencia' (1993e: 29).

Igual que los personajes, también el espectador se pregunta si aparecerá el 'Señor Ministro' o será, como Godot, el personaje que nunca llega. Pero a Mendizábal no le atraen los 'personajes imaginarios' o protagonistas de gran parte del diálogo o del desarrollo dramático pero nunca vistos, sea cual sea su papel social; en *Mañana será jueves* trajo a escena a Canuto, en *La noticia* también obliga a Julio Galloso a dar la cara, por lo que aquí cabe esperar que traerá a Raúl, pues a Daniel no le quedan muchos pretextos para retener a los otros invitados y aún queda sin usar mucho tiempo escénico¹³.

Cuando Raúl llega y no se asombra de la transformación de Roberto en Rebeca, se descubre por qué Rebeca está allí (tiene sus papeles sin arreglar y Raúl ha tardado un año en contestarle que no puede hacer nada). Luego, cuando exige 'las cartas' a Daniel (1993e: 32) se descubre el motivo de su presencia, mientras que permanece aún oculto por qué Daniel les ha reunido. Ni siquiera el final del primer acto, 'el muerto en el armario' crea otra cosa que mayor intriga.

La fuerza de Daniel no sólo se sostiene sobre su propia capacidad de dirigir a los demás sino, lo que es mucho más creíble, en su habilidad para usar como palanca los puntos débiles y las circunstancias de los demás. Gracias a ese ingenio puede alcanzar cómplices para su venganza sin tratar de ganárselos o de simpatizar con ellos, lo que hubiera significado rebajarse y engañarlos. Ni en un solo momento cae en la adulación y no se recata de hablar alardeante de la franqueza sofisticada que lo caracteriza, dentro de ese cinismo suyo repulsivo para los otros. La perfección de su juego consiste en estudiar los reflejos de manera que los demás, al jugar las bolas a favor de sí mismos, por carambola le beneficien a él.

Daniel juega, pues, con limpieza teatral. Ya se apuntó esto cuando Rebeca aparece en escena, entonces no se marca un farol y el espectador cuenta con un dato para pensar que no lo hará. Daniel no manipula la información que posee, no miente tampoco: se conforma con organizar la verdad del modo apropiado para sus fines... o con jugar con las palabras, como hace con Toni cuando éste le pregunta a cambio de qué le entrega las cartas que comprometen a Raúl:

TONI: Y qué quieres a cambio

DANIEL: Algo tan simple como una copa.

TONI: ¿Quieres decir que me las das a cambio de un whisky?

DANIEL: Quiero decir que te las doy a cambio de nada. El whisky lo aceptaré como la invitación de un cómplice.

(...)

TONI: No sé si fiarme de lo que me dices.

DANIEL: Yo no lo haría, pero tú no tienes otro remedio (...) (Con disimulo echa una cápsula de cianuro en la -copa- de Toni) (1993e: 44).

Cuando llega Raúl él, conocedor de la situación permite, antes de nada, que dé la cara ante los otros y éstos comprueben el desprecio, la indiferencia e incluso la ruindad con que han sido tratados por parte de Raúl. Condicionados entonces por el propio trato recibido, por el que han observado para con los demás y por el resentimiento, de acuerdo como Daniel había maquinado, se ponen de su parte porque ponerse de su parte no significa preferirle ni seguirle el juego, sino utilizar el arma de venganza que les tiende a cada uno.

Por último, debe señalarse que otra clave de la victoria de Daniel consiste en que une a la fuerza y a su habilidad un tercer pie, la valentía en el riesgo, la intrepidez decidida para afrontarlo, para envenenar a Toni sin que todos los pasos siguientes hasta la venganza final dependan de él, con la posibilidad de que se tuerzan, actuar sin una sola vacilación.

¹³ Utilizo la expresión 'limpia escénica' conforme a la definición dada por García Barranillos (1992: 153).

Podría analizarse otro logro del autor consistente en distinguir adecuadamente a unos personajes de otros: las prácticas homosexuales y la semejanza de las circunstancias infantiles que los unen no unifican en modo alguno sus rasgos ni sus caracteres ni sus trayectorias. Mendizábal rechaza, en gran medida, convencionalismos y estereotipos, pero sin rayar en el extrañamiento, sin desprenderse del todo de ellos: el espectador reconoce a los personajes, porque se les delinea con la suficiente nitidez y sin actitudes ni comportamientos inhabituales con respecto a los de sus marcos de referencia.

Por otra parte, el autor no dispensa mimos a ninguno: su imparcialidad les deja retratarse uno a uno y calzarse las cualidades que les atribuyen los otros. No se juzgan de antemano pero se utilizan sus características sabiendo qué estereotipos procurará proyectar sobre ellos el espectador medio, el espectador que no condena las prácticas homosexuales en sí mismas; no se les juzga, pero no se esconden sus hábitos, defectos y vicios, algunos considerados generalmente lacras sociales aunque, al mismo tiempo, los convierten en seres de carne y hueso: Carlos es adicto a la droga y Rebeca ejerce la prostitución; Luis, el 'más limpio' el que dice preferir 'trabajar seguro aunque gane menos' (1993e: 13) resulta un ser pusilánime, encogido y sin recursos, gris y con un gesto nervioso que le resta apariencia de autocontrol. Daniel compensa con su inteligencia e ingenio brillantes la culpabilidad y el cinismo de que todos le acusan (1993e: 12; 39).

Así esta obra demuestra, una vez más, que Mendizábal hace recaer el peso de la acción sobre los personajes, sea que los profile él mismo, sea que utilice los papeles por medio de los que es conocido el actor escogido. Son los personajes y su interacción los que crean también las situaciones.

Obras de personajes-actores: obras de público.

Las obras de Mendizábal, pues, se ajustan perfectamente a lo que Sito Alba ha precisado teóricamente el actor como pieza clave de la comunicación con el público (1987: 105 y ss). Además, a veces los actores no sólo operan como claves sino como elementos esenciales, mientras que la trama funciona de modo accesorio. Son los personajes o los actores los que sostienen un evidente proceso de intensionalización reflejado en sus actitudes ante situaciones sólo creadas para que resalten.

Mañana será jueves, por ejemplo, juega con el timbre peculiar de Gracita Morales, el tema taurino con su controversia, elementos todos que conectan con el público por hacerle sentirse satisfecho, como en casa, con sus viejos tópicos.

De este plan forma parte el que no se perciba en los actores cambio alguno respecto a la ideología que ostentaban en otros papeles, y así, el público que conserva aquella ideología, al verla reflejada se siente acogido y distendido, no persona de otro tiempo en un mundo que le queda ya ajeno. Si Mendizábal llena las salas teatrales con las situaciones cómicas creadas a través de esquemas generalmente trasnochados, es que existe un público muy numeroso que los aplaude y, de algún modo, los entiende como propios:

SISI: ...que lleva una temporada en Babia.

VITORINA: Y con sofocos, yo creo que es la menopausia

SISI: No diga ordinariécies.

VITORINA: Cualquiera diría que no somos las dos mujeres.

SISI: Pero yo soy soltera, y hay cosas que no se pueden hablar en público.

VITORINA: Ahora sí que me hago un lío! Si las solteras son señoritas, a usted cómo la llamo.

SISI: Señora.

VITORINA: Pues para ese viaje tampoco hacían falta alforjas. (*Mañana será jueves*, 1993a: 13).

Se trata de un importante caso de influencia de la representación sobre el texto: una influencia prevista por el autor y utilizada por Mendizábal con fines comerciales. Este era un fenómeno bien conocido en el siglo XIX, el que el conjunto de los roles representados por un comediante determinara el nuevo rol, por superposición creadora (Übersfeld, 1989: 106). Mendizábal cuenta con la pericia suficiente para hacer al personaje decir y comportarse de modo coherente con lo presupuesto por el público en él, de modo que disfrute al obrar el 're-conocimiento'. El autor lo lleva hasta el extremo de utilizar el nombre del actor para

llamar al personaje: Doña Rafaela se llamará la tía en *Mi tía y sus cosas*; Doña Rafaela será la abuela en *Mala yerba* y *La abuela echa humo*, las tres encarnadas por Rafaela Aparicio. Es como si se previera que el público irá a 'ver (actuar) a Rafaela (Aparicio)' y no recordará más que su nombre -no el del personaje, si éste tuviera otro- al salir del teatro.

Un paso adelante consiste en la yuxtaposición de mentalidades que se lleva a cabo en *Mala yerba*¹⁴. Bien está hacer al público sentirse en 'sus tiempos' y su 'pensar común de su época' presentándolos en escena, pero mucho mejor reflejar, de modo grato, el choque de ideologías que, en realidad, coinciden espacio-temporalmente. Por otra parte, siempre son el desacuerdo ideológico y la disonancia psicológica los que permiten y obligan al diálogo, en el que Mendizábal es maestro.

Lázaro Carreter vislumbró detrás de esta mezcla de personajes una plantilla eje de numerosas películas y comedias, añadía, consistente en introducir a uno o varios personajes inocentes entre truhanes, con dos enfoques posibles de la situación:

'Una, de carácter dramático, convierte a aquéllos en víctimas o en rehenes. La otra, hace que los inocentes compliquen graciosamente la vida a los golfos, frecuentemente desconocedores de su tejemaneje. *Melocotón en almíbar*, de Mihura, es memorable espécimen de tal estructura. Común al planteamiento cómico y al grave es que se establezca una relación de simpatía o de amor entre uno de los malos y alguien de los buenos. No falta este elemento del molde adoptado por el autor.' (Lázaro Carreter, 1989).

Personajes y público

Acostumbrado Mendizábal a este tipo de personajes-actores, parece sentir la necesidad de suministrar al público al menos unos trazos sobre aquéllos que se presentan en escena sin su máscara de 'personaje teatralizado'¹⁵. Ya se ha visto el empleo de la 'suspensión' (Barrientos, 1992: 177-179) en *Feliz cumpleaños*, al aparecer Luis, Carlos y luego Rebeca. Sisi se autopresentaba al contarle a Cosme la historia de su amor con Canuto en *Mañana será jueves*; en *Uña y carne*, se emplearán cuatro secuencias filmadas para poner en antecedentes al público de la situación de Lucas y Mateo. En todos los casos, lo que se intenta es suministrar los datos necesarios para que el espectador no se sienta 'perdido' o 'confuso' -aunque si intrigado- con los personajes¹⁶.

La implicación del público, la continua preocupación por él supone una de las columnas clave del teatro de Mendizábal. Y si un método de lograrlo era aquel presentarle actores entrañables, otro recurso lo será hacer que los personajes se dirijan directamente al público, negar la separación escenario-sala, el aparente indiferentismo de los personajes. El caso más claro lo constituye *Las cuatro estaciones*. Ahí, la regresión

¹⁴ 'Los personajes son tratados diferentemente. Los hermanos, bloques de una pieza. Malo, endurecido el mayor, lo que hace contradictoria su reacción final, e inocente por entero, romántico, sentimental, el menor. La chica es el personaje más verdadero, llena de tornasoles. La abuela es un figurón hecho a la medida de una actriz. le viene como anillo al dedo a Rafaela Aparicio, es monstruo de naturalidad escénica, cuya presencia vale por sí sola.' (López Bancho, 1989).

¹⁵ Como la expresión de Ubersfeld, que reseña los distintos tipos de 'teatralización del personaje' previos a su actuación en escena (1989: 106-107).

¹⁶ La posible intensionalización de algunos personajes no deja de develar la posible precedencia concreta de otros. Tanto en *Antofito López...* (1991: 77-87) como en *Feliz cumpleaños...* (1993: 27) existen menciones o presencia de un tal 'Padre Minondo', nombre que por su escasa tipicidad y sin embargo tal recurrencia invita a atribuirle una extracción experiencial.

continua de los personajes a escenas del pasado dentro de su propia historia se señala expresamente al público. Por otra parte se trata, en lo que a la organización temporal se refiere, de un caso atípico entre el grupo de obras de Mendizábal, pues las inversiones temporales no se prodigan en el teatro de Mendizábal, antes bien, rasgo suyo es una linealidad en el orden cronológico de los hechos.

Otra de las estrategias de Mendizábal para conseguir la conexión entre escenario y sala radica en 'crear' en el público sentimientos semejantes a los que imperan en los personajes. El más evidente, por repetido en distintas obras, es el de mantener tanto a personajes como a público a la espera de alguien. En *Mañana será jueves*, por ejemplo, se utiliza un acto entero, esto es, la mitad de la obra, antes de ver a Canuto: así se mimetizan los largos años que Sisebuta lleva guardando su cariño para él. Consciente de que el público probablemente no compartirá los sentimientos de la protagonista ni una ansiedad como la suya, Mendizábal suscita otra ansiedad por medio de la ausencia de la carta, primero, lo que se tarda en leer el telegrama, después, y la continua mención del personaje.

En *La noticia*, casi la totalidad del segundo acto se centra en la anunciada aparición de Julio Galloso. En este caso la expectativa se crea en el público porque Jaime silencia, casi sin que se note, los motivos que le hacen exigir su presencia en escena. La intriga del espectador en este caso es doble, a la pregunta sobre si realmente se presentará allí el cantante -incertidumbre que Jaime comparte con él- se suma la pregunta sobre los móviles de Jaime. Por otra parte, un desenlace paralelo al final del acto I confiere verosimilitud teatral, hace pensar en una estructura perfectamente trabada, aun cuando la manera concreta como se realiza -con la intervención de una simple cáscara de plátano- resulte de escasa consistencia.

Verosimilitud teatral vs verosimilitud real.

La noticia es la obra más cercana teatralmente a *Feliz cumpleaños...* aunque carezca de un personaje-director como Daniel y, por el contrario, presente en el primer acto un personaje-dirigido o, más correctamente, un personaje-victima u objeto en Jaime. En ésta obra, frente a *Feliz cumpleaños...*, el dirigente de la acción no comparece sino en versión de palabras televisivas y 'rines' de teléfono. Mendizábal sustituye su presencia por sus efectos, su poder abstracto sobre el efecto físico que opera en las paredes del decorado, que van estrechándose hasta dejar sólo el hueco de la ventana por la que el protagonista se precipita.

Un desenlace así hubiera tenido el corte de obras como *La muralla* o como las novelas kafkianas, por poner sólo algún ejemplo; el corte que manifiesta la impotencia ante las circunstancias, la 'inevitabilidad aprendida'. Pero nuestro autor da un paso más hacia nuestro tiempo y prefiere un corte acorde, también en esto, con la actitud propia de la mayoría: hoy nadie entiende que un inocente al tratar de defenderse no consiga algo o no dé, de un modo u otro, con una salida más o menos adecuada o una venganza que ajuste puntos. En una sociedad donde las mujeres maltratadas piden ayuda, se demanda a quien ponga en peligro la propia imagen, se reivindica o se toma la revancha no podía, simplemente, morir por suicidio un hombre inocente; hoy que callar ya ni es discreción ni prudencia sino sólo cobardía o debilidad, carecería de sentido un desenlace así... sin apelar ya a que Mendizábal no tiene la pretensión de filosofar o encoger el corazón de los espectadores ostentando las desgracias de las víctimas sociales¹⁷.

Así pues, tal escena no valdría como desenlace, pero por qué no como fin del primer acto. El protagonista, una vez fuera de su situación, hace pagar al causante de sus angustias el desprecio sufrido por dos veces:

¹⁷ Haro Tecglar, a propósito de *Feliz cumpleaños...* estimaba un acierto esta característica de Mendizábal, la de 'salirse de otra fórmula, la de la comedia lacrimosa sobre las víctimas de la sociedad. La crueldad social es visible, pero no ostensible.' (194: 31).

cuando no quiso corresponder a su abrazo de amigo y cuando no respondió al malentendido aclarándolo¹⁸. Así pues, como en *Feliz cumpleaños...*, se aprovecha el resquicio que queda a la venganza.

No obstante, debe observarse un hecho de cierta relevancia: Jaime se venga de Julio Galoso sin poder vengarse, ni intentarlo siquiera, de los manipuladores de los medios de comunicación, culpables en primer grado. Cuando el enemigo no tiene una cara concreta (Adriana es sólo una portavoz) resulta imposible el ajuste de cuentas. Así pues, Mendizábal juega también con la 'inevitabilidad aprendida' del ciudadano medio en España, que soporta el peso de una administración, un sistema impermeable, de imposible acceso, de imposible cambio.

Es gracias a estos detalles que Mendizábal consigue la verosimilitud teatral (que no es la verosimilitud real). La lógica de los personajes y la lógica de sus actuaciones encaja con la que el espectador está acostumbrado a ver en funcionamiento, aunque en la actuación cotidiana no se lleve, como en este caso o en el de *Feliz cumpleaños...* hasta sus últimas consecuencias.

Mendizábal opta siempre por la verosimilitud teatral y deja a un lado, por irrelevante, el 'realismo' o la 'mimesis' de lo real. Ya lo había demostrado en el desenlace de *De cómo Antoñito López, natural de Játiva, subió a los cielos*. La lógica y, sobre todo, la justicia teatral exige que, al caer el telón, cada uno quede en el lugar al que el desarrollo de la acción y su propia actuación en ella le lleven como consecuencia. La 'escala' de Antoñito certifica, por producirse a la vista de los otros personajes intraescénicos y de cuantos se amontonan a la puerta de su casa, la verdad teatral de sus revelaciones anteriores, es la consecuencia más congruente. Lo 'no propio' y 'no verosímil' del mundo real, trasladado al teatro tiene su correspondencia lógica en un desenlace de esta especie.

¹⁸ 'En toda la primera parte (*La noticia*) R.M. ha jugado con unos elementos muy simples y muy densos al mismo tiempo. Simplicidad y densidad del personaje principal abocado a una cruz bajada a los infernos de la soledad desde esa tacha de homosexualismo de la que se le tilda (...); y simplicidad y cierta densidad también en los otros dos personajes que junto a él se mueven, su mujer y su cuñado, y que dan como resultado un triángulo de personajes que dan buena medida de su papel. (...) En la segunda parte, el panorama cambia. Aquí nos encontramos con el reverso del drama. Todo lo que fue pugnacidad y negación de la vida se nos brucea ahora en halago y complicidad. (Algarra, 1988).

ARGUMENTOS

A continuación se ofrece la síntesis de los argumentos de cada obra mencionada:

MI TIA Y SUS COSAS

Estrenada en el teatro Figaro de Madrid, el 14 de febrero de 1985.

Encarna y Rafaela, tía y sobrina, viven penosamente con la pensión a que la segunda tiene derecho como viuda de un caído de la División Azul. Así las cosas, Rafaela decide que ambas han de suicidarse dejando en una carta constancia de hacerlo para que se trate mejor en lo sucesivo a las otras viudas en sus circunstancias. Pero el primer intento, consistente en tirarse por una ventana, no resulta, debido a la obesidad de la sobrina. Entonces piensan dejar abierta la llave del gas. Pero al día siguiente despiertan: se había producido un corte de gas a las 11 de la noche.

Esta misma mañana se enteran de que han ganado el gordo de la lotería y con este motivo se presenta, al poco tiempo, Paco, el mismo del que Rafaela se creía viuda (aunque ella sabía que no habían estado casados en realidad) desde hacía veinte años. No llega solo, sino con Katuska, su mujer, que él presenta como rusa. Viene con la intención de quedarse con la casa y con la mitad del premio bajo la amenaza de ir a la comisaría y a denunciar a Rafaela por haber estado cobrando durante años la pensión sin haber estado casada con él. Encarna se niega a hacer caso del chantaje y, con la ayuda del lotero y de Deogracias, el cartero, que lleva mucho tiempo pretendiéndola, le encierran con Katuska en un lado de la casa. Todo acabará resolviéndose felizmente cuando el cobrador del gas reconozca en Paco a un hombre buscado por doce juzgados y casado multitud de veces.

MAÑANA SERA JUEVES

Estrenada en el teatro Lara de Madrid, el 4 de mayo de 1985

La srta. Sisi (Sisebuta) es la casera de una pensión de artistas que lleva veinte años enamorada de un hombre casado, de Valladolid, D. Canuto Villagodio, al que sólo conoce a través de la correspondencia que mantiene con él desde el día en que encontró una carta dirigida a él y se la remitió. En el primer reparto de los jueves llega la carta semanal, y ella se arregla siempre para la ocasión. La obra comienza un jueves que no llega la carta esperada. Don Cosme, maduro profesor de canto que también la pretende sin que ella le haga caso alguno, trata de hacerle ver que su vida es una quimera. Al final del primer acto llega un telegrama de Canuto anunciando la muerte de su esposa y su intención de llegar a Madrid a buscar a Sisi. Los otros personajes, Vitorina (la chica interna) y Cordelia, joven en espera de su primer contrato, preparan una fiesta para recibirle.

Al fin se encuentran Canuto y Sisi solos, para convencerse de varias diferencias que los separan y que culminan cuando Cordelia llega a la casa contenta porque le han dado el papel que deseaba y anuncia que necesitan una contratista y que ella ha propuesto a la señorita Sisi. Canuto, inadvertidamente para los demás, se marcha. No obstante, cuando Sisi va a buscarle se tropieza con él, que vuelve, y todo se soluciona felizmente para todos, excepto para don Cosme. La obra concluye la escena del primer acto fuera de la trama general dedicada a doña Patro, abuela aficionada a los toros hasta el punto de escaparse de su casa todos los años para ir a los sanfermines. Doña Patro llega con un brazo escayolado y llena de esparadrapos, como consecuencia de varias cogidas de un toro.

LA NOTICIA

Estrenada en el teatro Principal de San Sebastián en 1989.

Jaime, agente de aduanas que trabaja en la empresa de su cuñado Juan, desde la infancia conoce y ha hecho favores a Julio Galoso, cantante muy de moda. Cuando se inicia la acción acaba de llegar a su casa aquel, muy enfadado, de un recital que daba el cantante a su llegada al aeropuerto de Madrid, recital al que ha asistido por acompañar a dos compañeras de trabajo. Su enfado se debe a que, aprovechando que Julio Galoso, precisamente, en el transcurso de una canción se le ha acercado y creyendo que lo hacía en razón de su amistad, le ha dado un abrazo y Julio ha mostrado un rechazo lo bastante evidente como para que sus guardaspaldas pidieran luego a Jaime la documentación. La interpretación que se ofrece por televisión es que un homosexual, 'Jaime Polanco', ha intentado besar al cantante.

Sus esfuerzos por rectificar la noticia no sirven de nada mientras que su trascendencia le hace imposible la vida, hasta que intenta suicidarse tirándose por una ventana. El incidente, que ha concluido con una paraplejía 'psíquica' genera una nueva noticia de la que su esposa Carmen trata de sacar la mejor tajada en colaboración con Adriana del Teso, la misma periodista que le hundió en la primera ocasión. Jaime exige que Julio Galoso vaya a verle y, una vez allí, cuando se asoma a la ventana a saludar al nutrido número de fans que se ha amontonado abajo, Jaime, cuya paraplejía era sólo aparente, le empuja. La obra termina con Adriana del Teso, que dicta por teléfono una nueva noticia.

MALA YERBA

Estrenada en el teatro Reina Victoria de Madrid, el 30 de marzo de 1989.

Dimas y Juan, ¿hermanos?, son dos camellos que acaban de perder una partida porque Riki, el encargado de llevarla a Hamburgo en avión, ha sido detenido. En casa de Dimas y Juan se presenta Bego, la hermana de Riki, para exigirles el dinero con que pagar la fianza que saque al joven de prisión. Con ella ha traído a su abuela desde el pueblo donde viven. A falta de otro lugar donde quedarse, convienen en estar allí y planean que sea la abuela la que haga el viaje a Hamburgo para sacar con esto el dinero necesario de la fianza. La estancia de la abuela en casa de Juan y Dimas produce todo tipo de situaciones cómicas. El primer día se hace amiga de un guardia que la ayuda a subir la compra y al que dirá que va a irse a 'Burgos' a los pocos días, momento que él aprovecha para ofrecerse a llevarla. Jonás en realidad es de la policía judicial, estando allí rodean la casa para llevarse a Dimas. Los demás consiguen salir de la casa libres. Dimas le mete a la abuela en el capazo el dinero que guardaba.

LA ABUELA ECHA HUMO

Estrenada en el teatro Cómico de Madrid el 7 de noviembre de 1990.

Continuación de *Mala yerba*, sitúa la acción en un piso que comparten Begoña, Juan, Riki y la abuela. Mientras Juan intenta buscar un trabajo decente con la ayuda de Bego, Riki, salido de la prisión gracias a la fianza, sigue intentando ganarse la vida con la venta de droga. Para ello planta marihuana en la terraza de la casa, cuyo cuidado encarga a su abuela. Pero un día se cae la terraza en la casa de Julita, querida de un diputado, lo que sirve de comienzo para toda una serie de situaciones cómicas. La abuela Rafaela volverá a quedarse 'colgada', por ejemplo, como en la obra anterior.

DE COMO ANTOÑITO LOPEZ, NATURAL DE JATIVA, SUBIÓ A LOS CIELOS

Estrenada en el teatro Príncipe Gran Vía de Madrid el 29 de mayo de 1990.

Carmen, una sencilla señora madre de Antoñito y esposa de un empleado de banca, está preocupada por la extraña actitud que manifiesta su hijo, siempre encerrado en su cuarto, así que insta a su marido para que hable con el chico y averigüe si tiene algún problema. El chico acaba confesando que se le aparece la Virgen y, como demostración, cura a Cándida, la asistente de la casa, coja de nacimiento. El asunto se complica porque, al ir a comprar unas velas para hacer un altar, también cura al tendero, que era sordo, y al vendedor de cupones, antes ciego.

Pero Angustias, la madre de Cándida, monta en cólera porque por la cojera de su hija cobraba una pensión de la que se puede quedar si el inspector se entera, el antes sordo sólo ha recuperado el oído para darse cuenta de que su mujer le engaña con otro y el ciego, al curarse, pierde el derecho a vender sus cupones. Por añadidura, el secretario del obispo que llega para poner orden y hablar con el chico teme que el suceso enturbie la próxima visita del Papa. En conclusión, Antoñito recibe un mensaje en que se le anuncia que va a marcharse con la Virgen y la obra acaba cuando el chico salta por la ventana y asciende.

UÑA Y CARNE

Estrenada en el teatro Principal de San Sebastián el 1 de agosto de 1990

Mateo y Lucas son dos amigos que, despedidos de la fábrica donde trabajaban, en Alemania, han vuelto a España. Cuando les llega el dinero que esperaban por indemnización también se presenta en su casa Laura, una joven catequista de secta indeterminada. 'Seducidos por su labia y belleza', como dice Miguel Royo (1993: 8) deciden montar un local para que dé sus conferencias y, aunque ella al principio accede, luego les deja plantados porque recibe una 'inspiración divina' en contra. Los jóvenes aprovechan lo que tienen organizado para montar un Pub ambientado con el suave gori gori de la música religiosa. El inesperado éxito de su negocio despierta la codicia del lumpen y la policía, una vez más hermanados, y los dos amigos se ven obligados a trasladar su bar a Extremadura, una vez que Laura vuelve a ellos y les convence para hacerlo, pues allí ella ha montado una tasca.

LAS CUATRO ESTACIONES

Estrenada en el Teatro Romea de Murcia el 22 de abril de 1991.

Una pareja, Leoncio y Rosa, recuerda, ante el público, detalles de su relación desde su inicio: ambos hijos de madres paráliticas, al morirle la de ella se fue con su tía y se hizo whiskera y en su club de trabajo volvió a encontrarse con él, acabaron casándose, ella jugando el dinero de él al bingo hasta acabar ya en la ancianidad.

MARISABIDILLA

Es una obra infantil. Marisabidilla es una niña soberbia y malcriada, que dice saberlo todo, ser más lista que nadie y no necesitar nada de nadie. El día de su cumpleaños su madrina hace que le crezca un rabo en castigo a sus impertinencias y hace que un niño, al que le ha crecido un pulpo en la cabeza por quejarse continuamente, emprenda con ella un viaje. Se encontrarán con un pueblo de hombres sin orejas, con los que Marisabidilla sigue manifestando su egoísmo y de los que tendrán que huir. Luego se encontrarán con otro grupo de personajes condenados a no dejar un solo momento de leer un libro para evitar el derrumbamiento de sus casas, hecho por el que se van turnando. Marisabidilla consiente en que le pasen el

turno a cambio de comida, pero luego deja de leer con el consiguiente desastre. También en este caso tendrán que salir corriendo para librarse de los irritados habitantes del lugar.

Llegarán entonces al país donde nunca sale el sol y también aquí Marisabidilla hará sus diabluras con doña Luna, como el quitarle las pilas y dejarla totalmente a oscuras. El niño ayudará a la luna a recuperar la luz. Al final encuentran a unos hippies que también les dan algo de comer pero Marisabidilla les estropea los instrumentos y ellos, enfurecidos, les meten a ella y al niño en un baúl que luego tiran al agua. Al verse en tal peligro, Marisabidilla reconoce sus defectos y el niño promete no volver a quejarse de aburrimiento, ambos se ayudan y piensan en que el otro pueda salvarse de aquella situación, con lo que les desaparecen el pulpo de la cabeza y el rabo, respectivamente. La Madrina promete no llamar más Marisabidilla a la niña una vez que se ha arrepentido.

FELIZ CUMPLEAÑOS, SEÑOR MINISTRO

Después de veinte años sin reunirse, Daniel Vega ha organizado un encuentro de los cinco compañeros que formaban un grupo en el colegio, con la excusa de ser el cumpleaños de uno de ellos, a la sazón Ministro de Justicia. Uno a uno van llegando y se va informando del cariz de las relaciones existentes entre cada uno con el Ministro en esos años: Luis Velasco ve la empresa de su vida a punto de derrumbarse sin conseguir que su antiguo compañero le eche una mano; Carlos Estrada, médico y adicto a las drogas, tiene cuentas que arreglar con él, pues éste ha conquistado a la esposa de Carlos; Roberto Llamas, que quiere hacerse llamar Rebeca, tras volver de Alemania, donde se hizo las operaciones pertinentes para cambiar de sexo, no consiguió del Ministro el cambio de papeles necesario para empezar su nueva vida. Se vislumbra que el motivo de tales desprecios radica en unas prácticas homosexuales llevadas a cabo con ellos en la infancia que no quiere que se descubran. Cuando llega al fin Raúl Cifuentes, el señor Ministro, Daniel le da como regalo de cumpleaños el cuerpo exánime de Toni.

En el segundo acto, una escena retrospectiva hace saber que Toni es un chaval por el que Daniel se ha visto desplazado ante Raúl, que había ocupado el apartamento donde antes vivía Daniel. Éste cuenta con cartas de Raúl comprometedoras, guardadas de los trece años que había durado aquella relación con él y se las ofrece a Toni para que disponga de un arma de chantaje. Brindan ambos pero Toni cae muerto, envenenado con el cianuro que Daniel le echa en la copa. El siguiente cuadro de la obra vuelve al momento en que acabó el primer acto: Daniel intenta encontrar cómplices que sean capaces de culpar a Raúl del asesinato, cosa que logra. Raúl, no viendo otra salida, se marcha al cuarto de la lado y se suicida. Los otros salen sigilosamente de la casa.