



CONVERSACIONES CON EL DIABLO, DE JOSÉ MARTÍN
ELIZONDO

CONVERSACIONES CON EL DIABLO, BY JOSÉ MARTÍN
ELIZONDO

José Ángel Ascunce Arrieta

Universidad de Deusto

(jascunce@ud-ss.deusto.es)



Resumen: *Conversaciones con el diablo* es una de las nueve obras dramáticas que forman parte del libro *Teatro combatiente* (San Sebastián: Saturraran, 2009) del dramaturgo José Martín Elizondo. Es una de las obras más significativas de su teatro ideológico-político. La obra en un acto dramatiza a través del mito de Fausto el papel del hombre como responsable de la historia, insistiendo en la acción de un posible sujeto rebelde que sueña en la utopía y que lucha para hacer realidad el ideal de un humanismo utópico.

Palabras clave: Teatro, Exilio de 1936, Elizondo, Personaje combatiente

Abstract: *Conversaciones con el diablo* is one of the ten plays that make up the book *Teatro combatiente* (San Sebastián: Santurraran, 2009), by the playwright José Martín Elizondo. It is one of the most significant works of his ideological-political theatre. This one-act play dramatizes the role of man as responsible of history through the myth of Faustus and insists on the action of a possible rebel individual that dreams on Utopia and fights in order to make real the ideal of a Utopian humanism.

Key Words: Theatre, 1936 Exile, Elizondo, Fighting character

Conversaciones con el diablo es una de las nueve obras dramáticas que forman parte del libro *Teatro combatiente* (San Sebastián, 2009)¹ del dramaturgo José Martín Elizondo². Es una de las obras más significativas de su teatro ideológico-político expresado en esta ocasión a través de una temática mítica. Martín Elizondo, como en otras muchas de sus obras dramáticas, recurre al mito o a personajes históricos del pasado para presentar problemas de la más rabiosa actualidad y para exteriorizar sus preocupaciones personales. Realidad histórica y obsesiones subjetivas conforman las caras del drama de Elizondo. *Conversaciones con el diablo* es una muestra inequívoca de este teatro comprometido con la sociedad, con la historia y con la persona. A su vez, por las múltiples redacciones y por las muchas variantes de autor que ofrece el texto, cabe afirmar que estamos ante una de sus obras dramáticas más elaboradas y, al mismo tiempo, ante un texto complejo y profundo que le creó fuertes incertidumbres a la hora de expresar sus ideas y de concretar su escritura. Estas dudas y este cuidado por lograr una redacción de acuerdo con sus exigencias de expresión le obligaban a volver una y otra vez sobre el manuscrito para alcanzar la perfección y la exactitud que él buscaba. Por estas razones, se puede hablar de un teatro de compromiso, compromiso social y compromiso creativo.

Conversaciones con el diablo se basa en el mito de Fausto, uno de los mitos más universales, pero al mismo tiempo más complejos y profundos, de la historia cultural de la humanidad. Desde un punto de vista, el mito Fausto ofrece, a partir de su desarrollo temático, cinco caras de significado diferente y complementario:

- 1.º Representa la conciencia del fracaso humano, limitado por su condición mortal y por su incapacidad de una sabiduría plena. Fausto vive trágicamente la angustia de la impotencia humana ante el tiempo y con la ignorancia.
- 2.º Fausto personifica la rebelión del hombre frente a su realidad caduca y limitada a través de la negación existencial. Fausto opta por el suicidio para huir de la conciencia del fracaso y del sentimiento de indefensión.
- 3.º Fausto simboliza la acción trasgresora frente a la ley y a la moral, asumiendo el pacto-venta del alma al maligno para anular sus graves limitaciones como hombre y para alcanzar las prerrogativas de la divinidad: la eternidad-eterna juventud y la omnisciencia-sabiduría plena.

- 4.º Con la ayuda del maligno, poseedor ya de la sabiduría y de la juventud, opta por la conquista de la amada, Margarita. Busca por todo los medios la posesión y el disfrute del ideal: Margarita.
- 5.º Fausto ejemplifica al final de su trayectoria vital, cuando ha sentido y gozado del ideal, el arrepentimiento ante la trasgresión. Rompe el pacto con el maligno y se lanza a los brazos de Margarita en un proceso de clara domesticación del héroe pero de plena realización de la persona-amante. Fausto renuncia al pacto diabólico para lograr la salvación, negando toda su experiencia pasada y aceptando la realidad de su condición humana y de su proyección divina.

La historia personal de Fausto ofrece dos naturalezas plenamente enfrentadas: el héroe romántico-trasgresor y el personaje domesticado. Fausto, como don Juan, vive su rebeldía absoluta hasta el final de su existencia, cuando ante la perspectiva de la eternidad debe decidir su suerte y su destino. Fausto, como don Juan, reniega de su pasado romántico para aceptar un presente normativo y ejemplar. Fausto es el ejemplo inequívoco del héroe domesticado. José Martín Elizondo, en *Conversaciones con el diablo*, juega con todos los componentes del héroe trasgresor y margina de manera total las características del personaje ejemplar y moralista. El Fausto de Elizondo personifica el personaje rebelde e inconformista, capaz de subvertir todas las leyes de la moral y de las normas sociales. La razón de esta visión tan personal es que el Fausto de Elizondo busca el ideal sin lograr nunca su conquista. La reescritura del mito Fausto por parte de Martín Elizondo ofrece un héroe en estado de búsqueda sin posibilidad por el momento de un encuentro definitivo.

Del texto dramático, se puede deducir sin dificultad el estado personal y emocional de Fausto. Este, viejo e intelectualmente limitado, al borde del suicidio, cuando pacta con el diablo, apostando el alma por la juventud y el conocimiento, representa un papel, escenifica la acción de una conducta rebelde y subversiva. La acción del Fausto romántico, el Fausto de Elizondo, es llanamente una representación, que actualiza el principio del teatro dentro del teatro o, para ser más exactos con la naturaleza de la obra, concreta la representación de una ópera —una *reópera* según el texto— dentro de la acción dramática.

El espacio de representación, donde se escenifica la historia de la rebeldía de Fausto, se caracteriza por la sencillez de la materialidad y por la profundidad del significado. La acción tiene lugar en un espacio-

escenario inequívocamente surrealista, caracterizado por técnicas expresionistas y marcado en ocasiones por la provocación dadaísta. Es un espacio, profundamente simbólico, en el que la perspectiva abierta y pluri-perspectivista permite un enfoque de significados complejos y plurales³.

El escenario se llena de objetos variopintos, a primera vista sorprendentes, que recrean un espacio en el caos y en el desorden. La acción se inicia con un espacio casi vacío. En el escenario, a lo largo de todo el espectáculo, permanecen inalterables un baúl y un bidón con un fondo en blanco con función de pantalla. Al inicio de la representación, sobresale la presencia de un conejo que tiene su guarida en una calavera. Come unas hojas de lechuga que Fausto le ofrece. Con el conejo, unos maniqués que representan el papel de músicos. Más tarde, serán pareja de baile, novia, etc. El papel de las muñecas y de los maniqués es fundamental, ya que le permite al autor pasar de una acción a otra, ofreciendo ideas distintas pero coexistentes en el tiempo y en el lugar. A continuación aparece un globo que flota en el aire, que, tras deshincharse, cae sobre el escenario. Nuevas calaveras. A partir de este momento, el espacio escénico se llena de papeles, ropas variadas, —«disfraces, máscaras, cachivaches, confetis» (190)—, sacadas de un baúl, etc. Algo más tarde «llueven... cantidad de mangas perdidas, tules, gasas transparentes» (201) para a continuación «alguien acarrea más vestuario, capas, capelinas y tocados de ópera hasta invadir la escena» (202). A partir de estos datos, cabe afirmar que dos ideas aparecen firmes y persistentes: desorden absoluto-amontonamiento caótico de objetos múltiples y muerte. Si el escenario representa el mundo, la idea dominante de este universo es, como consecuencia de lo expuesto, la anarquía y la muerte.

Por otro lado, la incorporación de las técnicas cinematográficas a la acción dramática permite unas posibilidades ilimitadas en el tratamiento del espacio. Posibilita la materialización de un cielo lleno de nubes o de monstruos como la separación del globo terráqueo del espacio escénico. De esta manera, según la orientación espacial, dada por las proyecciones, hace que los personajes unas veces se ubiquen en la tierra y otras en unos espacios diferentes al universo, desde donde estos ven y valoran el mundo humano. Por eso la tierra es lugar de acción pero también espacio de contemplación y de reflexión. Las posibilidades críticas sobre el hombre y la historia son completas.

Otro aspecto digno de tener muy presente por su calado semántico es el mundo de los sonidos: ruidos, griterío, música, etc. Las acotaciones

van delimitando el grado y la naturaleza del sonido. «Se oye música extraña tocada por el acordeón de un diablo» (188); «se oye un trozo de romanza» (189); «Difusión de la música de las Bodas de Fígaro» (189); etc. Toda la representación se desarrolla bajo los aires de las célebres composiciones de Wagner, Bach, Mendelson, etc. Junto a los compases de estas composiciones clásicas, aparecen los sonos del tango, del jazz o la actuación desconcertante de Fausto mamporreando la batería: «Fausto se apodera de la batería y larga un concierto «desconcertante» (200). Junto a la música, se hallan presentes ruidos de muy diversa naturaleza. Están los rayos y los truenos (195); los clamores alocados de «rugidos, graznidos y aullidos» (198) junto a «voces ininteligibles» (198); estruendo que hace pensar en «ruidos de batalla» (194-203). El mundo, según el simbolismo de la música, es un espacio contradictorio y ambivalente, en el que dominan con idéntica fuerza los sonos más melódicos junto a los sonidos más estridentes y desagradables.

La obra es un intenso concierto de luces y sonidos, cuyo exponente más claro son los fuegos artificiales que se proyectan en la pantalla (196 y 202). Estos signos semánticos contraponen dos mundos claramente diferenciados: la alegría y el optimismo frente a la desazón y a la amargura. Toda la parafernalia dramática acentúa el dualismo entre la esperanza y la desazón.

El drama, por otra parte, materializa un tiempo sin tiempo. La categoría temporal asume el sentido de su intemporalidad. Esta ausencia de tiempo, acentuada por los fuertes anacronismos temáticos, revela la dimensión intemporal de la representación como lección válida y aplicable a la realidad del ahora y de siempre en todas las partes de la geografía humana.

Esta composición aparentemente caótica y contradictoria ofrece en conjunto una imagen un tanto bosquiana, que, junto a los dos personajes centrales, Fausto y Mefistófeles, concreta un tiempo y un espacio lleno de elementos alusivos y simbólicos, pero igualmente dispares y sorprendentes: cine, música, colores, ruidos, etc., en un contexto un tanto circense con marionetas, muñecas y títeres. Junto a rasgos de relajación y emotividad, el ambiente provocador, un tanto angustioso y opresor, domina en casi toda la representación.⁴

Conversaciones con el diablo es un drama en un acto con una estructura claramente ternaria: prólogo (A), acción (B) y epílogo (C). A su vez, la acción (B) presenta una segunda estructura igualmente ternaria centrada

en la confrontación dialéctica entre Fausto y Mefisto (B.—1), la metamorfosis primera en la que Fausto se convierte en Mefisto y este se transforma en Fausto (B.—2) y la metamorfosis segunda, en la que cada personaje recobra su identidad original (B.—3).

■ PRÓLOGO

La obra se abre con un prólogo o presentación, en la que Fausto realiza en voz alta una reflexión un tanto desconcertante y, como inicio de obra, altamente provocadora: estamos en un mundo dominado por los conejos desde el origen de los tiempos, desde que existían *diplodocus*. Reflexión que viene a cuento a partir de la escenografía, en la que a través de las acotaciones escénicas se señala la sola existencia de un conejo que se alberga en el hueco de una calavera y que come las hojas de lechuga que le ofrece Fausto.

Frente a la intervención o reflexión de Fausto, se oye la voz «en off» de Mefisto que proclama el absurdo de vivir condicionado por el pasado. El pasado es tragedia para el hombre, porque en él se encuentra la realidad de su dramática historia. La historia del hombre-Fausto es muy similar a la de Mefisto y a la de todos los ángeles caídos. Todos somos el fruto de una ambición fallida. ¿Qué sentido posee tener conciencia de que el diablo y el hombre son seres malditos que sufren el castigo celestial por haber osado enfrentarse a la divinidad? Por eso, todos somos ángeles caídos, ángeles en pecado, ángeles orejados, es decir, simples conejos o animalitos, cuya existencia, —el comer las hojas de lechuga— son un estar en la muerte —albergue en la calavera.

Fausto, sorprendido por las afirmaciones de Mefisto, exclama con toda lógica: «Ahora, dime: ¿para qué quieres que te venda el alma?» (187). La pregunta de Fausto es coherente a partir de las afirmaciones de Mefisto. Si el hombre es un animal preocupado por la muerte que simplemente vegeta en la vida, ¿qué sentido tiene su alma? Más aún, ¿para qué el maligno desea el espíritu de un ser tan bajo y miserable como es el hombre, un simple «ángel caído orejado»?

No hay una respuesta teórica a las dudas o preguntas de Fausto, pero sí un intento de explicación a través de una ejemplificación dramática-musical. Mefisto propone y ordena la representación de una comedia-*reópera* de la historia de ese hombre, quien, como Luzbel o Adán, son ca-

paces de vender el alma al maligno por querer ser como dioses, su «ambiciosa fechoría».

Se inicia la representación. El escenario está dispuesto. La orquesta, músicos-maniqués, dormidos hasta ese momento, despiertan y afinan los instrumentos. Todo está preparado para dar comienzo a un drama, teatro dentro del teatro, que sirva de explicación a la pregunta de Fausto. Se produce un gran silencio debido a la expectación que crea el inicio del drama. En medio del silencio, Mefisto, que hasta este momento ha sido una simple voz en off, se hace presencia. Con los actores principales en el escenario en un espacio escénico preparado hasta el más mínimo detalle para la representación da comienzo al espectáculo.

■ B.1. ACCIÓN 1: CONFRONTACIÓN DIALÉCTICA ENTRE FAUSTO Y MEFISTO

Mefisto, en la parte delantera del escenario, frente al proscenio, interpela al público, a esos ángeles orejados, felices con su hoja de lechuga, ahora convertidos en borregos: «¿Tenéis acaso un alma?» (187).

Cuenta el número de espectadores como si fueran simples animales de un rebaño: «Un cordero, dos corderos, tres corderos...» El público, frente al espectáculo, aparece como masa aborregada, que en un estado de inconsciencia o de somnolencia límite participan de la representación como sujetos pasivos de una acción que se presenta, pero de la que no toman una parte activa y responsable. Estos espectadores-borregos viven en un estado de conformismo letal y de plena ignorancia. Son simplemente seres felices con su hoja de lechuga. Mefisto, por otra parte, sabe que asumir un papel en la representación va a significar recuperar no el conocimiento de la realidad sino la conciencia de las graves carencias humanas en torno al ser y al saber. Es simplemente, como punto de partida, ser conciente de la «cretinez» de uno mismo. Pero quien participa en esta representación, siendo capaz de aceptar sus propias limitaciones, despierta los monstruos de la conciencia que gritan y proclaman el absurdo de la vida y la inexorabilidad del tiempo.

El mito del dios Saturno se impone con todo su tragicismo. La belleza más sublime se convierte con el tiempo en calavera y el sujeto más poderoso se transforma en deshecho. El tiempo, el dios Cronos, devora inmisericorde a todos sus hijos y a todas las cosas. Nada ni nadie se puede salvar de la acción destructora del tiempo. Como afirman Fausto y Mefisto, la calavera

que ha vuelto a aparecer en el escenario puede ser perfectamente los restos de «la amante de algún rey del gran siglo» o bien la «esposa del gran Ramsés». No hay belleza ni poder que el tiempo no destruya.

En medio de estas consideraciones, y gracias a un cambio de escenografía, en la que la calavera se convierte en rosa, surge la idea y el recuerdo de Margarita. La evocación de Margarita, símbolo de la belleza, realidad soñada perteneciente a otro mundo, despierta las aspiraciones de un Fausto, capaz de vender el alma al maligno con la condición de poseer a su amada. Fausto ha intentado conquistarla, pero esta se muestra huidiza, esquivada, pero atractiva y perturbadora. Desde un principio, Margarita simboliza el deseo y no la realidad. Representa llanamente el ideal. Por eso, saber que existe el ideal-deseo y luchar por el, implica convertirse en el gran protagonista de la *tragedia*-tragedia de la vida y de la historia, el payaso augusto de la representación.

Mefisto da la definición del auténtico payaso o personaje de la comedia: «te advierto que un verdadero clown es un francotirador. Un tirador rebelde contra normas y conveniencias, un ser libre de prejuicios, una fortaleza por dentro y por fuera, un guerrero de armas tomar. Un hombre serio, serio, pero que pone la risa en la cara de los que le escuchan. Incluso una especie de bandido de grandes caminos que roba a los sabios la polilla que albergan en sus cráneos para que se crean tontos entre los tontos. Un civilizado, atareado clown que destroza todos los diccionarios para hacer su aprendizaje» (190). Se ha llegado así a definir el ser y la naturaleza del personaje combatiente.

El personaje combatiente es un ser que en el escenario de la vida y del mundo actúa como un ser rebelde contra las convenciones sociales y contra las normas establecidas. Es un ser que se rebela contra el conformismo y la ductilidad de la gente para romper prejuicios y normas dominantes. Es un inconformista que deshace los mitos dominantes y las conveniencias culturales e históricas. El personaje combatiente es el único ser capaz de destruir o, por lo menos, de luchar contra el absurdo de la vida y contra el poder destructor del tiempo. Pero, al mismo tiempo, a través de su acción rebelde, es capaz de despertar la conciencia del hombre dormido y llevarle a los espacios de la duda y de la reflexión, encendiendo la llama de la rebeldía en esos seres domesticados y conformistas. «Vamos, pon en pie una visión del hombre que escape a todas las convenciones» (196). Es el maestro que nos muestra un camino con un fin. En definitiva, es un creador de vida por ser un hacedor de esperanzas.

Desde este punto de vista, queda perfectamente claro el sentido profundo de la afirmación de Mefisto, cuando expresa: «la última palabra será la palabra Fuego». Es decir, la representación de la vida con el personaje combatiente como protagonista acabará con la palabra fuego, que, desde un punto de vista arquetípico, presente un triple significado: fuego como destrucción, fuego como purificación y fuego como renovación. Se establece el verdadero sentido de la comedia y la auténtica acción del payaso mayor-personaje central. El verdadero juego dramático es el que nos enseña con la fuerza simbólica del fuego —destrucción, purificación y renovación— a acabar con el orden establecido y con los sistemas dominantes para crear un hombre nuevo, un hombre que sea capaz de cantar el aria «final de la confraternidad» (197).

El mundo, que es caos y anarquía, como se manifiesta en esa confusión de objetos en el escenario y en ese griterío con ruidos de batallas y de bombardeos al fondo, y el hombre, que es un ser masa conformista y dominado a las convenciones imperantes, necesitan para su transformación un camino que recorrer y una razón para despertar. Estos estímulos de acción se las debe proporcionar el gran payaso, el personaje combatiente.

Pero en este contexto, una cosa debe quedar clara. El payaso no es el creador del drama, no es el Shakespeare del universo, sino simplemente el personaje en la comedia del gran creador. Por eso, Mefisto puede aludir a Margarita, el ideal, y Fausto la puede añorar, pero Margarita no puede hacerse realidad, porque el ideal es el sueño inalcanzable por el que el hombre tiene que luchar. Los sueños del hombre deben ser lucha, nunca pura donación. El camino para su conquista debe ser mostrado por el personaje combatiente, el gran payaso o clown supremo, en la representación de la vida.

■ B.2. PRIMERA METAMORFOSIS

En medio de este diálogo entre Mefisto y Fausto, se dan dos grandes fogonazos que convierten la personalidad de cada uno de los dos en la del otro. Fausto se transforma en Mefisto y este en Fausto. Cada uno de ellos, desde la perspectiva personal del otro, contempla el mundo desde fuera de la órbita terráquea. Los recursos técnicos cinematográficos permiten proyectar sobre la pantalla del fondo el globo del mundo, lo que crea el efecto de que Fausto y Mefisto se encuentran en otro mundo, desde donde contemplan la tierra y desde donde valoran la realidad humana.

Alejados del mundo y de las realidades humanas, Mefisto, que es en naturaleza Fausto, experimenta un estado de tranquilidad y de plena beatitud. Este sentimiento de fuerza interior niega toda posibilidad de fin y de suicidio, como fue la intención de Fausto antes de encontrarse con Mefisto. Ambos personajes dialogan sobre la posibilidad de una existencia distinta y de un mundo nuevo, en el que la paz y la felicidad sean sus fuerzas rectoras. Cada uno sabe que la realidad es muy otra. En el mundo y en la historia siguen apareciendo y dominando «el enano, garrote vil, patas cortas y culo gordo como el tordo, con fajín colorado» y «su colega, el Führer, el que se quería beber los vientos de Europa» (198). La violencia y la muerte son las verdaderas señas de identidad del hombre actual. Pero, el hombre inteligente o el verdadero clown sueña. Conoce la verdad, pero necesita imaginar un mundo perfecto y un hombre nuevo. Quien permanece en el sueño, se engaña y engaña a los demás. Se hace necesario luchar para que el sueño pueda hacerse realidad. Pero la búsqueda de ese mundo pone de manifiesto su irrealidad. Se sueña lo que no se posee y se desea lo que no se tiene. Todo proceso de búsqueda descubre la tragedia de su carencia. De este sentimiento de impotencia pero de deseo, surgen la insatisfacción y la rabia, se hacen realidad los monstruos de la razón y del corazón. Son estos monstruos los que nos obligan a mantener vivo y operativo el pensamiento. El hombre despierto descubre a sus monstruos y estos mantienen activo al hombre. El auténtico personaje tiene que coexistir necesariamente con sus monstruos, para poder vivir el sueño del ideal, aunque sea consciente de la maldad del hombre y de la ruindad del mundo. Según palabras de Mefisto-Fausto:

Si los monstruos no tienen una misión... lo que define al hombre inteligente es saber que existen. Sí, así de extravagantes y malparados. O de sometidos y, a un tiempo, escudriñadores de las fuerzas creadoras del hombre. Son una advertencia que nos hacen para que nos mantengamos despiertos. Sí, sirven para eso, para obligar a los humanos a mantenerse por los altos corredores del pensamiento (199).

A continuación se insiste en estas mismas ideas, cuando Mefisto interpela a Fausto y este le responde insistiendo en esas mismas ideas.

MEFISTO.— Quiero preguntar si tú crees en verdad que de ellos nace la luz de la inteligencia.

FAUSTO.— Que de ellos nace la fiebre que procura la inteligencia... puede.

Se crea una especie de círculo cerrado, en el que la inteligencia despierta a los monstruos dormidos y estos potencian la fiebre de la inteligencia. Mientras exista esta dialéctica entre sueños y realidad, la representación seguirá vigente y los actores interpretarán su papel. La tragedia se daría cuando la ausencia de un personaje inteligente negara la posibilidad de una representación viva y combativa. Mientras los monstruos de la angustia y de la rabia sigan vivos, seguirá adelante la actuación, seguirá viva la esperanza. Entramos en los espacios siempre angustiosos pero reales de la eterna confrontación entre la realidad y el deseo, entre la vida y el sueño, entre la rebeldía y el conformismo, etc. Es la íntima y eterna oposición del ser y del sentir del hombre.

■ B.3. METAMORFOSIS SEGUNDA

Después de la experiencia pasada, en la que los dos personajes de la obra han soñado la utopía de un nuevo mundo con un hombre nuevo, vuelven a sus personalidades anteriores. Cada uno es lo que era más el conocimiento que le aportado la permanencia en el ser del otro. Fausto piensa en Margarita. El ideal se impone con toda su rabiosa fuerza. En esta situación, Margarita «aparece esplendorosamente vestida e iluminada» (199). Incluso toma parte en la representación. Canta un aria, pero trágicamente su voz es acallada por la fuerza de la música de la orquesta. El ruido-música de la realidad domina la fuerza del ideal. Margarita vuelve a tomar parte de la representación, cuando «sube al escenario y recita unos versos». Parece que los esponsorios entre el deseo y la realidad se hacen verdad. En este estado de ensueño, suena la marcha nupcial y Mefisto proclama: «Es la hora en que la tierra, regada nutriciamente con la esperanza nueva, se vuelve en tibia camada, a la que contribuye el amor aquí presente» (200).

Fausto y Margarita se dan la mano. El matrimonio parece que se hace realidad. Pero, en ese momento tan especial e importante, cuando parece que la utopía se hace realidad, la voz de Fausto vuelve a sonar, reclamando el dictamen del Vaticano o el sentido de las convenciones sociales y las normas dominantes. Todo se ha traducido en un hermoso sueño con un terrible despertar. La hermosa Margarita se ha convertido en «una muñeca vestida de novia, blanca y fría bruma de irrealidad» (201). La unión entre Fausto y Margarita termina siendo un imposible. El sueño no se hace realidad. En el mundo seguirán vigentes y operativos sus ma-

les eternos: guerra, destrucción y muerte. Los «ruidos de batalla» (203) se imponen con toda la fuerza.

Sin embargo, a pesar de esta experiencia tan traumática, en la que parece imposible que el hombre llegue algún día a ver y a experimentar un mundo regido por las leyes del amor y de la confraternidad, el hombre necesita de los sueños, aunque viva en la realidad.

La lección amarga de la vida no nos debe conducir al desánimo y a la inactividad. Todo lo contrario. La vida nos ha enseñado que merece la pena luchar por el ideal, porque los sueños existen y porque estos existen debemos seguir manteniendo viva la llama de la ilusión que nos lleve a la acción y al compromiso.

¿Pero para qué sirve la acción y el compromiso, si la vida nos ha enseñado que irremisiblemente se impondrá la fría realidad del odio y de los intereses? La vida es una lección amarga sin certezas ni explicaciones. En el ritornelo de la vida, nunca sabremos si subimos o bajamos, si entramos o salimos, si partimos o llegamos, etc. Vivimos una disyuntiva sin solución. ¿Para qué luchamos? ¿Qué papel representamos en el teatro de la vida? Parece que se impone la lección del círculo, la eterna reiteración de subidas y descensos, de momentos de esperanzas y circunstancias de desolación y pesimismo. En esta «inflación de preguntas» (203) y en esta encrucijada de opuestos, donde todo parece traducirse a meros balbuceos de palabras o a retahílas de términos sin sentido, se impone con todo su fuerza la dialéctica del fuego: «De todos modos, la última palabra, el final de las largas retahílas de palabras, escritas en millones y millones de libros y de las palabras pronunciadas en miles de discursos, de coloquios y de soliloquios, la última palabra, será la palabra Fuego» (204).

En la apoteosis final del drama se impone la razón simbólica del fuego que proclama el mito de la renovación a través de los pasos de la destrucción y de la purificación. Frente al orden establecido y frente a las normas dominantes, se impone la renovación, la verdad del ideal y la proclamación de la utopía. El auténtico juego dramático es el que proclama este principio. De esta manera, se proclama como sentido final del drama la razón del fuego de purificación y de la energía de renovación. El auténtico personaje de la representación será, por consiguiente, el hombre que sea capaz de llevar encendidas la antorcha del amor y la llama de la inteligencia, semas básicos del símbolo fuego.

■ C. CONCLUSIÓN

Conversaciones con el diablo es una escritura dramática redactada bajo el principio del ritornelo expresivo. Cabe afirmar que tanto la parte tercera del desarrollo (B.—3) como la parte conclusiva (C) están compuestas a base de párrafos tomados de las secuencias dramáticas anteriores. El final de la obra reitera ideas y diálogos expuestos en períodos previos. Se verifica una sorprendente pero innegable recurrencia de expresados. Sin embargo, la disposición novedosa del discurso, realizada a base de la unión de fragmentos sueltos y diferenciados precedentes, como las pequeñas alteraciones en la expresión indican, primero, la clara conciencia del autor de reescribir las secuencias de la primera parte del drama y, segundo, aportar nuevos significados dentro de la reiteración expositiva. Las conclusiones de la obra ofrecen con ideas ya expuestas sentidos nuevos. La composición de la obra refuerza el corpus semántico del drama. La historia del hombre, a partir de las aportaciones del personaje combativo, es una eterna reiteración de actos y de propósitos, pero siempre con pequeñas modificaciones que van posibilitando la realidad y la realización de la utopía. Este es el camino de la esperanza en la trágica representación de la *reópera* de la historia del ser humano.

El epílogo de la obra, a base de las reiteraciones de diálogos precedentes, ofrece una visión aparentemente negativa del hombre y de la existencia. Si la ley de la reiteración histórica y existencial impone el principio de ser lo que hemos sido y de hacer lo que hemos hecho, ¿qué sentido tiene el esfuerzo de superación y la lucha de renovación? Parece que, por esta ley, estamos determinados a ser lo que hemos sido sin posibilidad de cambio ni de renovación. Parece que existe un determinismo histórico y ontológico que niega al hombre poder ser lo que sueña querer ser. Los ideales quedan anclados en los espacios de la irrealidad y del ensueño. Para reafirmar esta idea, se vuelve a insistir en el principio de la plena diferencia existente entre el actor y el dramaturgo. El actor nunca podrá identificarse con el autor. El actor simplemente asume un papel a representar en el drama que el escritor mayor ha compuesto.

Imaginen a un chaval nacido a orillas del Avon y que de repente sueña con ser dramaturgo. Como si dijera que está loco de remate. No solo nunca podrá ser Shakespeare... Ya puedes dar por perdida la partida antes de haberla comenzado... (204)

El payaso mayor podrá representar una acción, pero nunca podrá crear la obra, la representación. Desde este punto de vista, parece que el payaso mayor es un fracasado que vive la imposibilidad de hacer realidad el ideal. Pero en esta apariencia de fracaso se encuentra la razón y la gloria del personaje combativo. La lucha mantenida voluntariosamente por hacer real la utopía, a pesar del supuesto fracaso, es lo que realmente dignifica al hombre, es lo que le hace ser y lo que le hace tener conciencia de su existencia, superando su condición de pobre ángel caído orejudo conforme y sumiso con su hoja de lechuga. Como le asegura Mefisto a Fausto: «No serás dramaturgo, pero serás». (204)⁵.

Si lo que hace al hombre ser realmente hombre es la conciencia de existencia (189) y, a su vez, solo a través de esta conciencia es posible transformar el ser (198), se llega a la conclusión de que los demonios de la razón que nos hacen tomar conocimiento de la realidad y de las posibilidades del ser funcionan como único y eficaz estímulo real para provocar su transformación⁶.

La representación termina. La *réopera* ha sido escenificada. Las claves de sentido están ya expuestas. Mefisto, a través de la dramatización de un diálogo entre los dos personajes principales, ha ofrecido una lección y una explicación. El auténtico actor no se hace por los resultados de la acción, sino por el papel representado. De igual manera, el personaje combatiente no se define por el desenlace en la lucha, sino por la entrega en la acción.

Desde este punto de vista, queda clarificado uno de los aspectos más problemáticos de la representación. Se explican las interrogantes internas en torno a los dilemas base sobre el sentido del personaje responsable y sobre el significado del arte-representación. ¿Qué explicación ofrecen el arte y el personaje? Después de la escenificación de la *réopera* las interrogantes quedan resueltas o, por lo menos, semánticamente aclaradas. El arte es necesario, pero no es suficiente. El arte nos muestra un camino, pero no garantiza el fin. De la misma manera, el personaje combatiente, el payaso mayor, ofrece una lección, pero no concreta el resultado. Al margen de fines y de resultados, se impone la necesidad perentoria del arte y del personaje. Está claro que mientras exista un itinerario, el camino tendrá sentido; mientras exista un ideal, la acción tendrá una razón. El hombre tiene que vivir con sus ideales, aunque estos, en el momento presente, solo sean el sueño de una utopía.

Conversaciones con el diablo es una obra dramática que desvela uno de los puntos centrales del pensamiento de José Martín Elizondo. Según Mari

Carmen Gil es «la pieza que más se identifica intelectualmente con el autor» (p. 137). El hombre, como responsable de su historia, se hace y se dignifica en la lucha y no tanto en los resultados, porque mientras exista un sujeto rebelde que sueñe en la utopía y que luche para hacer realidad el ideal la humanidad tendrá un destino y la vida poseerá un sentido. El verdadero personaje responsable se entrega en cuerpo y alma para lograr que la utopía algún día, algún buen día, se haga realidad.

■ BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ELIZONDO, José Martín, *Cómicos sin tierra*, Moret, Edicions do Castro, 2007.
- , *Teatro combatiente*, San Sebastián, Editorial Saturraran, 2009.
- , «Conversaciones con el diablo» en *Teatro combatiente*, San Sebastián, Editorial Saturraran, 2009, pp. 185-205.
- «Oraciones para un teatro» en *Cómicos sin tierra*, Moret, Edicions do Castro, 2007, pp. 25-64.
- GIL FOMBELLIDA, Mari Karmen, «Martín Elizondo: tras la esencia del teatro» en José Martín Elizondo: *Teatro combatiente*, San Sebastián, Editorial Saturraran, 2009, pp.95-156.
- POUJOL, Madeleine, «José Martín Elizondo: de una memoria defendida a un Teatro sin fronteras» en *El exilio teatral republicano de 1939* (Edit. Manuel Aznar Soler), Barcelona, Gexel, 1999, pp. 331-347.
- , «Prefacio o la ética del compromiso» en *Cómicos sin tierra*. Moret, Edicions do Castro, 2007, pp. 9-23.
- , «José Martín Elizondo o el hacedor de sueños» en José Martín Elizondo, *Teatro combatiente*, San Sebastián, Editorial Saturraran, 2009, pp.13-93.
- , «José Martín Elizondo: una intensa vida de teatro», Primer acto, N.º 329. Madrid: julio-agosto de 2009, pp. 156-168.

■ NOTAS

¹ Las anotaciones del trabajo están tomadas de esta edición.

² Para una visión de la vida y obra de José Martín Elizondo son imprescindibles los estudios de Madeleine Poujol «José Martín Elizondo o el hacedor de sueños» y «José Martín Elizondo: una intensa vida de teatro».

³ Toda la crítica, y entre la crítica Martín Elizondo en persona, ha reconocido la fuerte influencia de estas escuelas dramáticas en su teatro. Véase al respecto, entre otros textos, «Oraciones para un teatro» en *Martín Elizondo: Cómicos sin tierra*. Moret: Edicions do Castro, 2007, pp. 25-64.

⁴ Por caminos diferentes, el teatro de José Martín Elizondo hace recordar o se emparenta con las estructuras dramáticas típicas de la obra de Alfonso Sastre. Ambos autores tratan de crear en sus respectivos teatros una dinámica casi perfecta entre distanciamiento e identificación, entre reflexión y emoción, entre pensamiento crítico y fusión emocional. Existe una analogía cercana en la naturaleza del personaje. Al respecto, comenta Madeleine Poujol: «Elizondo cree, a diferencia de Brech, que el teatro no puede ser pura dialéctica, ni debe dirigirse exclusivamente a la razón. También la emoción le puede mover al espectador, si no a actuar, por lo menos a ser una conciencia en vilo» (2007, 15). El personaje irrisorio sastriano es parecido al personaje combatiente de Elizondo, en tanto en que son personajes un tanto «grotescos» cargados de ideas y pensamientos que provocan en el espectador la sorpresa, la reflexión y la pregunta. El «teatro combatiente» de Martín Elizondo y las «tragedias complejas» de Alfonso Sastre discurren por vías parecidas de expresión y de sentido. Ambos teatros buscan crear estímulos que lleven al espectador a la reflexión como vía para entender y valorar la historia y la sociedad en su justa y real naturaleza.

⁵ Aquí se encuentra una de las modificaciones textuales más importantes del drama. En la parte primera del desarrollo dramático se da la siguiente expresión: «No serás dramaturgo, pero serás el Fausto que escapa a la vejez. Siempre que me vendas el alma» (193). En los espacios del epílogo desaparece lo de Fausto y se reduce al «serás». De la individualidad «Fausto» se evolucionas a la idea de «existencia». El autor margina lo personal para incentivar lo universal. De Fausto, la individualidad, se ha pasado al ser, lo universal, pero a un ser con proyección de futuro «serás». Otra de las importantes alteraciones semánticas se da en torno a la cesión del alma por parte de Fausto a Mefisto. Al principio del drama Mefisto reclama a Fausto el alma como condición necesaria para concederle la juventud (193); al final de la obra Mefisto le entrega el alma a Fausto «¡Y, el alma! Te puedes quedar con ella» (204). En el nuevo contexto de la representación, conclusión de la obra, el alma como portador de conciencia y de responsabilidad le corresponde a Fausto. Por eso, el alma vuelve a su legítimo propietario. El personaje combatiente, el payaso mayor de la representación, es el ser con conciencia; por lo tanto, poseedor del alma y de la razón.

⁶ Estas reflexiones nos conducen a un teatro que se fundamenta en una temática existencial y socio-política. Desde esta perspectiva, remito al lector al trabajo de Madeleine Poujol «José Martín Elizondo: de una memoria defendida a un teatro sin fronteras».

■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GRACIA, Teresa (1982), *Destierro*, Valencia, Pre-textos.
 — (1984), *Las Republicanas*, Valencia, Pre-textos.
 — (1992), *Casas Viejas/Una mañana, una tarde y una vida de la señorita Pura*, Madrid, Endymion.
 — (2004), «La ex-exiliada», en *Laberintos*, n.º 3, Año 2004, pp. 212-218

■ NOTAS

¹ Nació en Barcelona en 1932. Salió de España el 23 de Enero de 1939. Entre 1939 y 1940 está en los campos de Saint Cyprien y Argelès-sur-Mer. Autora de una novela: *Panama Party*. Escribió cuatro obras teatrales: *Las Republicanas* (1968-1972), *Una mañana, una tarde y una vida de la Señorita Pura* (1972), *Casas Viejas* (1973), *Entremés del cajero honrado en busca de amor* (de los 80), *La ex-exiliada* (de los 90). Murió en Madrid en 2001.

² Distingo claramente el *historicismo*, un naturalismo que funciona con un asunto histórico, de *historicidad*, que contempla la matriz productiva de la obra como sujeta a determinaciones históricas. Pueden leerse las palabras de la misma Gracia en el artículo de Alicia Alted «El exilio republicano español de 1939 desde la perspectiva de las mujeres» en *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, Granada, vol. 4, núm. 2, julio-diciembre de 1997, pp. 223-238

³ Se dan aquí simultáneamente una nueva dimensión temporal, espacial, una relación nueva con los objetos, etc., lo que significa una dramaturgia.

⁴ La Unidad de Producción Alcores, colectivo teatral en el que trabajo desde 1985, programó para la temporada 1998/1999 *Las Republicanas* de Teresa Gracia, que tendría que haberse estrenado en Mayo de 1999 en la Sala La Asociación. Diversos problemas impidieron que finalmente la obra se representase, aunque la autora llegó a ver la puesta en escena en un ensayo general, y dedicó buena parte de su visita a comentar las escenas con actrices y técnicos. Parte de esos comentarios fueron anotados en el Cuaderno de Dirección que utilizo en este artículo.

⁵ Para Teresa Gracia, lo barroco no se opone a lo austero precisamente porque barroco no señala un exceso de estilo ni de ornamentación, sino más bien una concepción filosófica de la realidad.

⁶ He tratado de estudiar la obra de Teresa Gracia *Las Republicanas* desde esta teoría deleuziana en «Escribir el pasado contra el presente: *Las Republicanas*» en *Ade-Teatro*, n1 64-65, Enero-Marzo de 1998, pp. 82-86.

⁷ Menos, aún, que se pueda adscribir el teatro de Gracia al anarquismo por el hecho de haber escrito *Casas viejas*, un drama sobre este pueblo gaditano que

ARTÍCULOS

había implantado desde el 11 de Enero de 1933 un sistema social libertario destruido por los Guardias de Asalto y cuyo cierre definitivo lo constituye la muerte de los principales dirigentes quemados en la casa en la que se refugian. Lo libertario de su teatro es la emergencia en su discurso de esa multiplicidad vital que no admite jerarquías.

⁸ La eliminación no solo de una cuarta pared, lo habitual en el teatro, sino de una tercera pared debe ser resuelto como la búsqueda de una escena especular en la que ya está funcionando el pliegue puesto que cualquier de las paredes que se quiten obliga al espectador a *venir*, a pasar su vista por la escena para volverse a encontrar otro espectador.

⁹ Utilizo algunas ideas aquí de mi artículo anteriormente citado y del Cuaderno de dirección.