



ANÁLISIS DE *AUTO*, DE ERNESTO CABALLERO

Fernando Doménech Rico



Ernesto Caballero se ha empezado a poner de moda en la cartelera madrileña. De ser un autor casi maldito, ha pasado a convertirse en autor y director de éxito, un éxito tan abrumador que ya empieza a ser difícil encontrar un estreno donde no aparezca su nombre (todavía en letras un poco menores que las de los protagonistas de sus obras, estrellas que copan todas las noticias televisivas en que se habla de estas obras).

Es posible, pues, que Ernesto Caballero empiece a abandonar ese limbo de autor alabado por la crítica y olvidado por el público, los productores y los programadores donde, a su pesar, lo habían instalado.

No hace mucho tiempo, Eduardo Pérez Rasilla, al reseñar el estreno en Madrid de *Auto*, denunciaba esta situación:

La mezquina actitud del teatro español con los autores jóvenes conduce a la paradoja de lamentarse por la falta de nuevos dramaturgos mientras se ponen obstáculos a quienes por su trayectoria teatral merecerían una atención preferente. En una situación normal los estrenos de Ernesto Caballero, quien cuenta ya con una producción escénica suficientemente amplia e interesante que lo sitúa como el más firme valor entre los jóvenes dramaturgos, se programarían en las mejores condiciones y serían seguidos con la debida atención por el público. En cambio, sus apariciones escénicas son siempre fugaces y han de acogerse a la hospitalidad que ofrecen muestras y festivales que, en principio, debieran reservarse a espectáculos foráneos o autores noveles.¹

¹ Eduardo Pérez Rasilla, "*Auto*. Un valor en alza", en *Reseña*, nº 235, p. 21.

Lo grave es que, al dejar fuera a autores de la categoría artística y de la fuerza crítica de Ernesto Caballero, el teatro español apostaba por el conformismo ideológico y la ñoñería expresiva que suele acompañarlo.

Esto es, al menos, lo que plantea Fermín Cabal en su revelador epílogo a la edición de *Auto*:

El teatro español no habla de grandes problemas de nuestra vida pública. Instituciones como la Iglesia, el Ejército y la Corona son temas tabú en los que casi nadie se atreve a entrar. Sobre la corrupción se habla alusivamente, como un ruido de fondo, pero con el rabo entre las piernas. (...) Tampoco la vida económica se ha visto reflejada: ni el paro, ni la economía sumergida, ni la evasión fiscal, ni la cultura del pelotazo y los escándalos de la beautiful people, a pesar de que han sido constantemente portada de los medios de comunicación.

Y por supuesto, temas como el aumento de la delincuencia, el chabolismo, las drogas, el alcohol, o el sida, a pesar de que somos el país europeo, con más incidencia, etc., son rehuídos inmediatamente. ¿De qué hablan entonces los escritores españoles que estrenan? Pues de lo de siempre, es decir, de casi nada: se levanta el telón y se ve un tresillo, al fondo un ventanal, puertas a ambos lados que dan a otras estancias, un mueble bar en un rincón para que los actores puedan sacar copas (...) y si la función figura que es de ricos, una escalera que sube a un piso superior. Por fin entran los personajes, y suelen ir muy bien vestidos, muy elegantes. (...) Y luego, enseguida, se ponen ya a hablar de adulterios, que es de lo más entretenido.

¿Y esto es lo que quiere oír el público? ¿Lo que quieren contarles los autores?²

La recuperación de este hombre de teatro, autor y director de indudable valía, resulta, por tanto, un signo esperanzador de que el teatro español (o por lo menos el mundillo teatral madrileño) puede asumir la obra de un dramaturgo que, en sus mejores dramas, enfrenta al espectador a cuadros nada apacibles de su propia vida, que es la nuestra. Parece, por ello, el momento de volver a estas obras un poco olvidadas, y, en primer lugar, a la que considero la

² Fermín Cabal, "¿Por qué me gusta tanto Ernesto?", epílogo de Ernesto Caballero, *Auto. Retén*, Madrid, SGAE, 1994, pp. 73-74.

mejor, una comedia insólita de fondo calderoniano que, no sin intención, su autor llamó *Auto*.

■ 1. *AUTO*. UNA OBRA CON MENSAJE

Auto se puede considerar la obra más paradigmática de Ernesto Caballero en todos los sentidos. Estrenada el 2 de noviembre de 1992 en el Teatro Alfil de Madrid, la recepción de la crítica fue inusualmente unánime: desde el patriarca Lorenzo López Sancho, en las añejas páginas del *ABC*, hasta el normalmente atrabiliario Eduardo Haro Tecglen, desde las de *El País*, todos mostraron una rara conformidad. “Un acierto, todo un acierto”, acababa López Sancho su elogiosa crítica.³ “Ernesto Caballero es una de las personas más interesantes del teatro actual”, terciaba Haro Tecglen en la suya, de forma muy parecida a Enrique Centeno en *Diario 16*: “Ernesto Caballero es una de las realidades más sólidas de nuestro panorama teatral: posee un gran conocimiento de los recursos dramáticos y un especial don para jugar con la realidad más cotidiana y traspasar a escena el material más cercano.”

Los mismos o semejantes elogios, junto con apreciaciones tan curiosas como considerar la obra un sainete y alusiones al costumbrismo, se repitieron en el estreno de la obra en Alicante o en la reposición en la Sala Olimpia de Madrid.

Auto es una obra que habla de la sociedad actual, de las personas que viven en ella y de los problemas que se plantean en un mundo que no es el del siglo pasado ni el de Calderón de la Barca. Es, como quería Fermín Cabal, un teatro que hable de los problemas de nuestro tiempo. Un teatro comprometido o, como quiere el propio director-autor, “*Auto* es por encima de todo una obra con mensaje.”

La afirmación tiene mucho de provocación en el momento en que está escrita. Viene a enfrentarse directamente con la actitud crítica de rechazo de todo compromiso con la realidad que recordase, aunque fuese muy lejanamente, la exigencia de compromiso político propia de un marxismo vulgarizado que se puso tan de moda en los años 60 y 70, y que vino a ser sustituida en España, durante los años 80, por la apoteosis de la banalidad.

³ *ABC*, Madrid, 5-11-92.

Es la época del teatro como espectáculo, de la culminación de lo visual y de la estética del comic, del teatro que no habla de nada, que quiere convertirse en pura carpintería y que, cuando habla de algo, es para defender los valores más reaccionarios de su sociedad (lo que es una forma de compromiso, no se olvide.)

Con cierto pudor matizaba Ernesto Caballero su afirmación en la entrevista que le hizo Ignacio del Moral:

ENTREVISTADOR.— Se puede decir que todas las obras tienen mensaje, voluntario o involuntario, ¿no? Sólo que aquí....

ERNESTO CABALLERO.— Eso es. Sólo que aquí, en *Auto*, el mensaje es más explícito, y pretende emitirse de manera, si quieres, obvia, y espero que así se entienda, y que ójala así se critique. Hay una metáfora, una premisa, no matizadas..., una premisa que se formula abiertamente, que sería: “Nuestra sociedad está muerta”. Y esa voluntad moralizante o alegórica que tiene la obra es lo que la entronca con los autos sacramentales. (...) Hablo de lo que se ha dado en llamar crisis de valores, ausencia de un proyecto espiritual, problemas que creo que tienen que ver con la ceguera consumista... ese vacío.⁴

■ 2. EL LENGUAJE DE *AUTO*

Prácticamente nadie se ha ocupado de *Auto* sin destacar la importancia del uso del lenguaje en la obra. “Ingeniosos diálogos”, “el diálogo se caracteriza por la vivacidad que es habitual en su autor”... Pocos, sin embargo, han caído en la cuenta de que se trata de un lenguaje poético, aunque se trate de la “poética de lo irrisorio” de que habla Rafa Hernández en *La Verdad* de Alicante.

Este carácter poético resalta en la edición que de la obra hizo el Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert” de la Diputación Provincial de Alicante, donde se conserva la versificación. En cambio, la más difundida, la de la SGAE, ha prosificado el texto y dificulta la cabal comprensión del papel que juega el lenguaje en la obra.

Se trata, por supuesto, de un verso libre, sin rastros de esquemas estróficos ni siquiera una tendencia a la utilización de metros tradicionales, aunque a veces podemos encontrar, con

⁴ Ignacio del Moral, “Entrevista con Ernesto Caballero. *Auto*.” Ejemplar mecanografiado.

valor estilístico, restos de la métrica clásica, como el fragmento en que la autoestopista añora la vida hogareña y tradicional que no tuvo, en que encontramos una rima asonante que no debe de ser casual:

Si mi madre hubiese sido así,
si me hubiese enseñado a apreciar
la vida doméstica,
si no hubiese tenido la ocurrencia
de hacerse farmacéutica...
Es inútil, a nadie le interesa mi vida,
mis problemas... (p. 47)

Lo normal, sin embargo, es el verso libre de amplio fluir, de versos largos que recuerdan a los versículos de Aleixandre o del Dámaso Alonso de *Hijos de la ira*, con cuyos famosos versos “Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres / según las últimas estadísticas” tiene *Auto* más de una coincidencia.

Sin sujetarse a una medida, tienen estos versos un acusado sentido rítmico. Son en general bimembres, especialmente cuando son versos largos, lo que ocurre a menudo en los parlamentos expositivos:

Adelante, habla, habla cuanto quieras.
Estamos aquí para eso. Aunque, la verdad,
no sé si va a servir de gran cosa, la verdad
es que está ya todo hecho, y nosotros,
por más que digamos o que dejemos de decir
no vamos a cambiar las cosas... (p. 47)

La combinación de estos versos bimembres con otros de ritmo más rápido consigue a menudo efectos rítmicos muy significativos. Un esquema que se repite es el de una serie de bimembres que acaba con un verso trimembre:

Tú puedes decir cuanto se te antoje
si así te desahogas un poco; adelante,
soy muy comprensiva; de verdad, hermana,
ahora te comprendo, todos necesitamos

algún desahogo, si tú puedes hacerlo
en cualquier parte me alegro por ti;
yo en cambio, sólo en mi cocina, sí,
me relajo, me aturdo, me evado. (p. 46)

Trataba de recordarte que habías prometido
hablar con ella. Por eso te miraba
de esa manera mientras me daba rimmel.
Estabas nervioso y yo aumentaba la tensión.
Eso te distrajo. No atendías a la carretera.
Sólo pensabas, pensabas, pensabas cómo
salir de la situación cuando llegáramos.
Me divertía. Me excitaba. Yo tuve la culpa. (p. 58)

Este sentido rítmico se manifiesta también en los paralelismos
que abundan en la obra:

con tu estúpida jarra de plástico,
con tu cara de bobalicona,
con tu arroz a medio hacer (p. 57)⁵

Ahora más...,
más máquinas,
más trabajo,
más dinero...
Hablabas de cambiar el mobiliario; pero
ahora, se acabó lo que se daba. Todo:
mi mujer,
mi empresa,
mi coche... (p. 67)

no vamos a cambiar las cosas, no vamos
a arreglar la carrocería recién reparada,
ni el guardabarros recién estrenado,
ni las luces de posición recién instaladas (p. 47)

Como en la métrica tradicional, la amplitud del metro consigue
también efectos rítmicos perceptibles para un oído acostumbrado

⁵ Cito siempre por la edición de Ernesto Caballero, *Auto*, Alicante, Instituto de Cultura "Juan Gil Albert", 1993.

a ello, y que en la escritura son indicios importantes para la interpretación del texto, ya que revelan el ritmo interior de la escena, la actitud del personaje ante lo que está diciendo. Así se puede contrastar la solemnidad, ¿por qué no la pesadez?, de los parlamentos del marido, casi siempre en versos muy largos, de ritmo muy lento, con algo de seguridad mayestática y bobalicona conformidad con el mundo que le ha tocado vivir,...

Bueno, es lo que hace todo el mundo.
Los domingos se sale al campo. Yo,
ya sabes, hubiera preferido que el domingo
no fuese día festivo, yo,
tengo que reconocerlo, donde estoy más a gusto
es en el trabajo, junto a las máquinas
que acaba de adquirir la empresa. (p. 64)

...con el ritmo rápido, nervioso, lleno de anacolutos y frases sin concluir que caracteriza el lenguaje de la autoestopista:

No, no me importa decir,
declarar
que en parte
creo que tuve, digo,
declaro, en parte,
la culpa.
Sí, eso diré,
declararé que no avisé
a tiempo
para bajarme del coche,
que lo hice en el peor
momento
y en el peor
lugar:
en aquella curva
peligrosa. (p. 29)

Así, lejos del realismo fotográfico, lejos de la tentación costumbrista, el lenguaje de *Auto* se nos muestra como un lenguaje poético trabajado, de un rigor poco común, que contrasta con la pobreza mental y expresiva de los personajes.

Porque el mundo mental del Marido, la Cuñada, la Esposa y la Autoestopista es, todo hay que decirlo, de una pobreza abrumadora. Y eso se trasluce en su lenguaje.

■ 3. LAS PALABRAS Y LAS COSAS

En la entrevista que le hizo Ignacio del Moral confesaba Ernesto Caballero: “Hasta los personajes adquieren un carácter alegórico, y cada uno de ellos hace mucho énfasis en un determinado... vicio... ¿actitud?... Actitud.”⁶

Efectivamente, cada uno de los personajes refleja una actitud propia del hombre contemporáneo, que es a la vez un vicio propio de nuestra sociedad, y todas ellas son variantes de un solo fenómeno: la pérdida de la globalidad, la compartimentación de nuestro conocimiento, de nuestras aspiraciones y nuestras sensaciones. Ya nadie ve la vida como algo coherente, con un sentido único, sino como un conjunto de imágenes desgajadas del todo en las que uno se ve reflejado. Si, como decía Rafael Alberti en 1927, “es que el mundo es un álbum de postales”⁷, para los innominados personajes de *Auto* el mundo es una serie de anuncios, de los que cada uno elige los que van a conformar su vida. Se trata de un cambio en la relación con los objetos, que han dejado de ser útiles para el hombre para convertirse en el eje central de su vida. El hombre ha dejado de ser un consumidor para ser un simple soporte de los objetos que dan sentido a su vida.

De una forma tópica y a la vez estadísticamente real, Ernesto Caballero ha adjudicado un vicio y una serie de objetos (un pasillo del hipermercado en que se ha convertido la vida del hombre contemporáneo) a cada personaje:

El marido: los coches.

La esposa: los electrodomésticos.

La cuñada: los productos de belleza.

La autoestopista: las drogas de farmacia (calmantes y estimulantes).

⁶ Ignacio del Moral, “Entrevista con Ernesto Caballero. *Auto*.” Ejemplar mecanografiado.

⁷ Rafael Alberti, *Cal y canto*, Madrid, Alianza-Losada, 1982, p. 94.

Esta obsesión domina el lenguaje de los personajes, que no tienen otra forma de relacionarse con el mundo que convertirlo en objeto de su manía. Al comienzo de la obra los cuatro personajes llegan al lugar vacío donde se va a desarrollar su peculiar juicio, piensa la esposa que tienen que: “Esperar nuestro turno/ como en cualquier establecimiento civilizado”, A lo que responden como autómatas la cuñada y la autoestopista:

CUÑADA.— O como en la peluquería.

AUTOESTOPISTA.— O como en un hospital. (p. 24)

Pero el momento más dramático, el que proporciona el auténtico clímax de la obra es el momento en que los personajes, que han llegado a comprender la verdad del accidente que los ha llevado allí, cuando todos se han desnudado moralmente ante los demás y han descubierto la terrible falsedad en que se han fundado sus vidas hasta el momento, se muestran incapaces de entablar un verdadero diálogo entre ellos, ya que se han quedado literalmente vacíos. No les queda, por tanto, más que el monólogo, la repetición obsesiva de las palabras ajenas que les habitan:

AUTOESTOPISTA.— No encuentro palabras para...

MARIDO.— Palabras para...

CUÑADA.— Para...

ESPOSA.— Palabras...

AUTOESTOPISTA.— P...

(Silencio.)

MARIDO.— MOTOR: delantero transversal de cuatro cilindros en línea con culata de 16 válvulas.

CILINDRADA: 1485 centímetros cúbicos.

(...)

CUÑADA.— El gel anticelulítico acción integral tiene en cuenta el ritmo fisiológico de la mujer y ataca con fuerza las sobrecargas locales desde todos los frentes.

(...)

ESPOSA.— Frigoríficos de 1 ó 2 puertas.
Modelos empotrables, integrables
o side by side, con congelador
y frigorífico a cada lado.

(...)

AUTOESTOPISTA.— El diclorhidrato de hidroxicina
está especialmente indicado para casos de
inestabilidad, irritabilidad e
insomnio nervioso. Angustia. (pp. 69-71)

■ 4. POÉTICA DE LO VULGAR. LA FRASE HECHA

En gran manera, el lenguaje de los personajes de *Auto* está creado sobre la frase hecha. Esto le da un carácter familiar, conocido, a veces decididamente vulgar, que puede sonar a costumbrista (lo que explicaría el que algunos críticos hayan considerado la obra un sainete).

Es cierto que Ernesto Caballero tiene un afinado oído para el lenguaje de la calle. En sus obras abundan los personajes que se caracterizan por un uso de la lengua propio, muy de hoy en día. Así ocurre con los personajes de *Auto*. Hablan como hablaría el espectador medio.

Sin embargo, la frase hecha no es un mero recurso identificativo de clase social ni de grupo de habla. Es una de las claves de la crítica de la obra. Los personajes utilizan la frase hecha porque no tienen capacidad de utilizar el lenguaje de otra forma que la simple repetición de lo que siempre han oído. No son individuos capaces de utilizar la lengua, sino receptores de una serie de frases. Las palabras, por otro lado, están cargadas de significados, llevan en sí mismas el peligro del pensamiento. Y esto es lo último que podrían permitirse los anodinos personajes de *Auto*. No hablan, sino que repiten frases, porque no piensan, sino que atesoran tópicos. Así pueden permitirse vivir en el mundo de la mera apariencia, en el mundo de los objetos que han elegido como representantes de sí mismos.

Y por eso, cuando ya se han desnudado ante los demás y han asumido que son seres vacíos, cuando les atenaza el silencio, encuentran un remanso de paz en volver a sus amadas frases hechas:

MARIDO.— ¿Qué ha pasado?
ESPOSA.— Un ángel.
MARIDO.— ¿Un ángel? ¿Qué quieres decir con eso? ¿Va por mí, verdad?
ESPOSA.— Ha pasado un ángel. Es una frase hecha, querido.
AUTOESTOPISTA.— Las frases hechas están hechas para momentos como éste. Para que no pasen más ángeles. Son tan cómodas. Un alivio.
CUÑADA.— Sí, se relaciona una mejor con las personas humanas. (p. 68)

La retahíla de frases hechas que ensartan a continuación los desolados personajes para intentar relacionarse con las “personas humanas” se ha comparado muchas veces con Ionesco, y algo hay de ello, pero con una clara diferencia de matiz: lo que en Ionesco es la exposición de la imposibilidad de la comunicación humana por medio del lenguaje, en Ernesto Caballero es la denuncia de una renuncia, la renuncia al lenguaje por parte de toda una sociedad que prefiere expresarse de forma codificada, de acuerdo a unos parámetros que ni siquiera eligen, sino que les vienen impuestos por una abrumadora mediocridad ambiente. La frase hecha es la expresión de una vida ya hecha, de una vida marcada por el estereotipo.

■ 5. ¿EL JUICIO FINAL O “EL GRAN HERMANO”?

La habilidad con que el autor maneja el lenguaje de la vulgaridad no popular, la de una clase en principio educada, pero que no ha llegado a superar el nivel de la repetición de los mensajes publicitarios de una sociedad-mercado, se corresponde con el planteamiento de la obra. Los precedentes cultos de *Auto* han sido señalados con precisión por Eduardo Pérez Rasilla: *Llega un inspector* de Priestley, *La otra orilla*, de López Rubio, el teatro del absurdo... La relación con el auto sacramental, ya indicada por el mismo Ernesto Caballero, ha sido estudiada por Mariano de Paco.

No obstante, hay que tener en cuenta, además de estos ilustrísimos modelos, un modelo mucho más humilde y más acorde con el mundo bobalicón de los personajes: el de los

programas de televisión que proliferaron en los últimos años en nuestras cadenas —nunca mejor dicho— privadas y públicas y que responden a un modelo antiguo en otros países que se sigue llamando bárbaramente “reality show”.

Si por un momento de celebridad televisiva una madura ama de casa está dispuesta a contar ante varios millones de telespectadores cómo son los calzoncillos de su marido, ¿por qué no iban a contar sus intimidades los cuatro personajes de *Auto*?

Ernesto Caballero, de forma indirecta, ha hecho referencia a este tipo de programas en el montaje que, como director, hizo de su propia obra. En el programa del estreno, Ernesto Caballero se autoentrevistaba y desvelaba las claves de su puesta en escena:

P. ¿Qué puede decir de la puesta en escena?

R. Que la han orientado dos certeras intuiciones: el despojamiento escénico y la frontalidad del actor.

P. ¿Por qué?

R. Por coherencia con el contenido de la obra: hubiese resultado inconsecuente hacer ostentación escénica sobre una estructura dramática que pretende fustigar precisamente el consumo.

P. ¿Y la frontalidad?

R. Igual que en la televisión.

La televisión como referente en sustitución del mundo. Envueltos en un mundo de imágenes, los personajes viven vidas que no son las suyas. Nada es lo que parece, las apariencias engañan y ellos mismos se engañan más que nadie. El Marido, la Esposa y la Cuñada salen todos los domingos al campo, a pesar de que a ninguno le gusta el campo, porque es lo que se supone que deben hacer. Incluso la Autoestopista se prostituye porque juega a ser “la protagonista de una de esas películas / francesas o americanas o argentinas.” (p. 44)

■ 6. LOS RECURSOS DE LA COMICIDAD: LA IRONÍA

A pesar de la profunda seriedad que tiene la crítica que hace Ernesto Caballero a nuestra sociedad, *Auto* es una obra cómica. No es de extrañar: toda verdadera comedia tiene un fondo

amargo. No hay más que recordar una obra emblemática como *Tres sombreros de copa*. En todo caso, la visión cómica, al presentarnos un mundo lleno de imbéciles, incapaces o pretenciosos ridículos, puede llegar a ser más pesimista y amarga que la tragedia.

En *Auto* la comicidad no se basa, como con demasiada frecuencia se ha hecho en el teatro español, en el chiste. Hay sobre todo una comicidad de las situaciones, en ese lento desvelarse la historia e ir descubriendo que nada es lo que parecía y cada personaje encubre un secreto. Todo este proceso está marcado por la ironía, que el autor derrama sobre sus personajes, pobres personajes que se van descubriendo a sí mismos más débiles y miserables que lo que ellos mismos pensaban. En este juego de apariencias y realidades los recursos de la lengua tienen un papel fundamental.

La ironía aparece ya en el mismo título. Como bien ha señalado Pérez Rasilla, “auto” es la forma abreviada de “automóvil”, objeto ausente sobre el que gira toda la indagación de los personajes. Pero es también “auto judicial”, lo que nos lleva a la consideración de toda la acción como un juicio sin juez, un “autojuicio” o “autoauto” en que son los propios personajes los que se juzgan unos a otros. Y “auto” es, finalmente, “auto sacramental”, con lo que Ernesto Caballero nos está dando las claves literarias e ideológicas de su obra. Pero hay en todo ello una profunda ironía. No es éste, como *El hombre deshabitado*, solamente un “auto sacramental sin sacramento”, sino un auto sacramental sin Dios y sin redención. La obra destinada a exaltar la comunión entre el hombre y Dios, la comunicación entre lo humano y lo trascendente, se ha convertido en una obra sobre la incomunicación entre los hombres. El mismo lugar del encuentro entre el hombre y la divinidad, el local del juicio, se ha convertido en un sala de espera con muebles tapados, y en obras.

“Aquí no viene ni Dios” (p. 71)

Y efectivamente, Dios no aparece porque no hay un Dios que juzgue ni una trascendencia a la que acudir.

Este mismo juego de ironía a través de los dobles sentidos de

las palabras está a menudo presente en *Auto*. El viejo procedimiento glosado por Lope de Vega de “engañar con la verdad” aparece en medio de la banalidad de las frases hechas:

Hay mucha gente
que no sabe estar como tiene que estar (p. 24)

Después de todo
las uñas le crecen a uno incluso
después de muerto. (p. 45)

Visto para sentencia. (p. 71)

Pero es, sobre todo, en el juego de anticipaciones donde se desarrolla la ironía del autor. Los personajes hablan de banalidades y sólo poco a poco vamos descubriendo que en el fondo están anticipando las terribles revelaciones que aparecen al cabo de la indagación. La Esposa, por ejemplo, comienza por acusaciones veladas que no parecen sino una de las tópicas peleas de matrimonio:

Declararé,
si quiero,
que mi marido no ha sabido frenar
como Dios manda. Nunca ha sabido detenerse
en el momento apropiado. (p. 33)

Poco después compara las manos del camionero con las de su marido en una clarísima metonimia de otras partes del cuerpo:

Nunca ha llegado a ponerme
las manos encima: aunque, claro, mi marido
es como es: no tiene nada
que ver con aquel camionero. No hay más
que mirarle las manos. (p. 38)

Más adelante maldice el campo de forma un tanto genérica, al parecer sólo como oposición a su amado mundo de electrodomésticos:

El campo no
progresó nada, el campo vuelve primaria
a la gente, la gente llega a hacer cosas
por el instinto animal que maman del campo. (p. 63)

Y finalmente acaba confesando que “se echó a perder” en aquel campo con aquel camionero de manos grandes, integrando así todas las alusiones que ha ido derramando a lo largo de sus intervenciones:

Hacer algo fuera de lo normal,
desquitarme allí,
entre las breñas,
como un animal salvaje,
como un ser irracional,
eso hice: perder el progreso
y la civilización
entre aquellas breñas
con aquel transportista. (p. 66)

■ 7. A MODO DE CONCLUSIÓN

El análisis de *Auto* muestra la complejidad de esta obra aparentemente sencilla, de este supuesto sainete moderno. A la perfecta estructura de obra de indagación, casi policiaca, en la que no hemos entrado, se une una referencia irónica a gran cantidad de modelos literarios que van desde la alta literatura (el auto sacramental, Priestley...) hasta la subliteratura de consumo y la televisión basura. Todo ello comunicado por medio de un lenguaje riguroso y ajustadísimo que revela el perfecto conocimiento de los mecanismos de comunicación actuales.

No es extraño que esta obra de mediano éxito en su momento vaya ganando con los años y entre los estudiosos de la literatura dramática. Esperemos que en algún momento (y que sea muy pronto) alcance también en los escenarios el éxito de público que merece.