



Educaguía
.com

Trabajos de Literatura

El teatro de Antonio Álamo

1

El teatro de Antonio Álamo

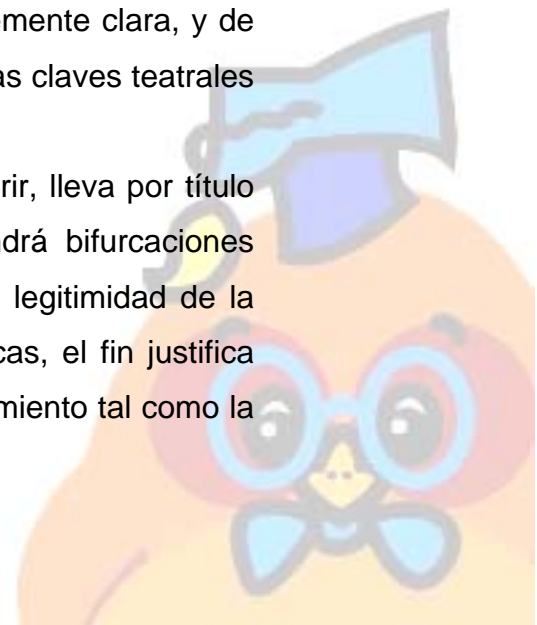
INTRODUCCIÓN

El acercamiento a una obra de arte siempre resulta un reto para cualquier degustador de literatura, pero el reto aún resulta más desafiante cuando se trata de realizar un análisis sobre las obras de un autor joven aunque de gran talento, como resulta en el caso de Antonio Álamo. Siempre me han resultado atractivos los trabajos de investigación sobre temas novedosos, que no hayan atraído excesivamente la atención de la crítica literaria especializada, ya que eso implica aportación creativa. Ante esta toma de postura, resulta atractivo el estudio de autores jóvenes que, por falta de perspectiva histórica, o por falta de interés crítico, aún no han llamado la atención de los investigadores. Por eso, repito una vez más resulta un reto que acepto encantado introducirme en el mundo literario de este joven dramaturgo para desentrañar las claves de la literatura que viene.

ALGUNOS DATOS PARA UN ACERCAMIENTO A LAS PIEZAS DE ÁLAMO

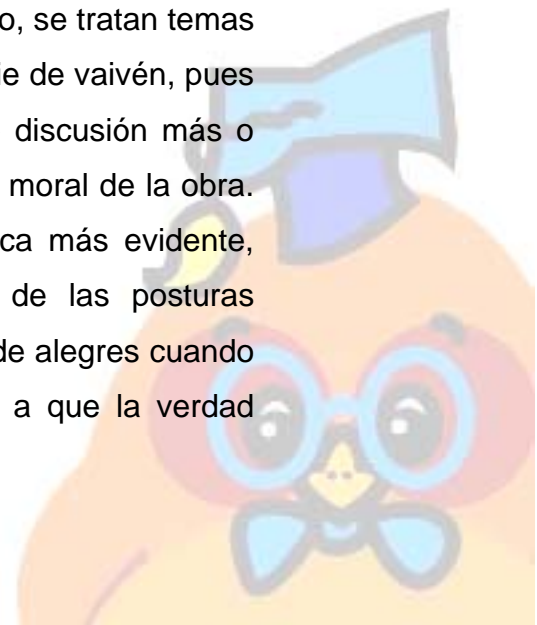
A continuación, en este apartado, se procurará atender a los puntos claves de cada una de las obras que comprenden el presente ejercicio, para obtener una visión de cada una de ellas lo suficientemente clara, y de esta manera, introducirnos, en el apartado siguiente, en las claves teatrales de Álamo.

La primera de las obras a la que nos vamos a referir, lleva por título *Los Borrachos*. El tema principal de la pieza, que tendrá bifurcaciones hacia otros temas interesantes, es la discusión sobre la legitimidad de la ciencia en ciertos casos, sobre si en cuestiones científicas, el fin justifica los medios en todas las ocasiones: ¿es lícito un descubrimiento tal como la



Bomba A, si con ello hay que masacrar a todo un pueblo?; aún más, ¿es lícito masacrar a doscientos mil seres para finiquitar una guerra? Eso es lo que plantea Álamo. La acción se centra en la fiesta báquica (aunque a base de martinis) a la que asisten los científicos encargados de llevar a cabo el proyecto de la Bomba A lanzada en Hiroshima. La pieza consta de dos actos. En el primero de ellos intervienen dos personajes: Kittie, la mujer de Oppenheimer, (máximo responsable científico del proyecto) y el general Graves, máximo responsable militar. Este primer acto sirve como introducción al tema principal y a la presentación de lugar en donde se desarrolló el proyecto: Los Álamos, una ciudad fantasma construida especialmente para la ocasión. El segundo acto corresponde al nudo de la acción dramática, que va a contener las discusiones acerca de temas candentes y se desarrolla en el bar del hotel de la fiesta. Allí acuden todos los científicos, que pueden distribuirse por parejas. Por un lado Kistiawski y Baker están en contra, por razones morales, de anteponer el avance científico a las vidas de seres humanos. El primero, más vehemente, aduce razones de todo tipo para argumentar sus opiniones, mientras que Teller y Bush se decantan en favor del avance científico que, según ellos, puede permitirse el sacrificio de unos cuantos seres humanos. Felony y Gölam también están de acuerdo aunque por razones diversas: el primero, el más joven, es un presuntuoso que no piensa en consecuencias, mientras Gölam está presentado con ciertas dosis de perversión y mezquindad. Finalmente, Oppie, es el que está más borracho de todos y delira reconcomido por su sentimiento de culpa, mientras Moonley, cuya postración en una silla de ruedas le ha vuelto cínico y escéptico, se mantiene un poco al margen de la discusión "seria".

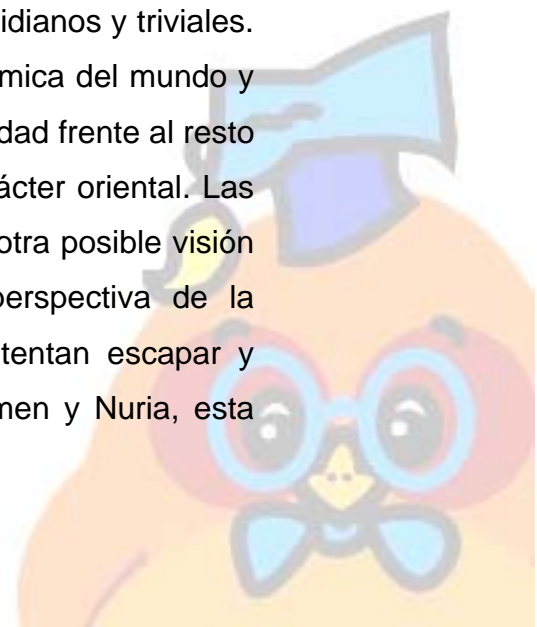
Dentro del humor que caracteriza al teatro de Álamo, se tratan temas de orden superior. Parece ser como si hubiera una especie de vaivén, pues a cada escena de comicidad, le sucede una escena de discusión más o menos seria, como si Álamo quisiera diversificar la carga moral de la obra. De entre las escenas que contienen una carga dialéctica más evidente, destaca la discusión encabezada por los partidarios de las posturas contrarias. Kistiawski les recrimina que puedan estar así de alegres cuando acaban de arrasar Hiroshima, mientras que Teller apela a que la verdad



científica lo justifica todo. Entre las discusiones se dan lecciones técnicas del funcionamiento de la bomba y también símiles más pedestres para que el mensaje pueda ser comprendido por todos.

La segunda obra que se comentará, *Los enfermos*, es otra pieza "histórica" que reconstruye el cómo pudo haber sido esa intrahistoria que no aparece en los libros. Consta de tres actos. En el primero de ellos se escenifica el suicidio de Hitler, en el segundo la reunión mantenida por Stalin y Churchill, mientras en el tercero una reunión en la que Hitler convoca a su cúpula de poder. La ironía de la que hace gala Álamo se convierte aquí en caricatura de aquellos hombres que tuvieron el futuro de Europa en sus manos. Situaciones disparatadas y diálogos absurdos se sucede en esta obra que tiene una estructura simétrica: los actos primero y tercero constituyen una parodia del autoritarismo y del dictador que está al frente. Vemos, por ejemplo, a un Hitler cobarde, enfermo, que pretende eximir su alma cargando toda la culpa al pueblo alemán, pueblo de ineptos y cobardes, según sus palabras. En el tercer acto, un Stalin demacrado por las enfermedades, con una manía persecutoria aguda, que ve traidores a diestro y siniestro, se comporta de forma disparatada para descubrir a un traidor inexistente, entre su buró político, para acabar agonizando en la oscuridad sin ser socorrido por ninguno de sus colaboradores. El segundo acto, que se produce ocho años antes que el último, se trata de una crítica del poder y de los hombres que dispusieron del destino mundial.

La tercera de las obras, *Pasos* presenta cuatro protagonistas, con la novedad de que dos de ellas son cucarachas, cosa que el espectador no descubre hasta el final del primer acto. Contrapone dos mundos: el mundo de las cucarachas que luchan denodadamente por la supervivencia, y el de los seres humanos que están envueltos en problemas cotidianos y triviales. Pretende Álamo con esta obra dar una visión global, cósmica del mundo y desmitificar la creencia humana, egocéntrica, de superioridad frente al resto de los seres vivos, adentrándose en una filosofía de carácter oriental. Las dos cucarachas (*Aphthoroblattina* y *Periplaneta*) aportan otra posible visión del mundo y representan el cómo puede ser otra perspectiva de la supervivencia y de nosotros mismos, al tiempo que intentan escapar y sobrevivir ante el veneno que las rodea. Mientras, Carmen y Nuria, esta



última representante de la humanidad más cegada ante ese orden cósmico que busca Álamo, están inmersas en los problemas triviales de la sociedad contemporánea, en contraposición con la lucha vital de las cucarachas: problemas de comunicación, reproches, problemas de convivencia...

La última de las obras se titula *El hombre que quería volar pero no tenía buen maestro*. En esta pieza, el argumento, como en las anteriores, es bastante sencillo, aunque se suceden más peripecias que cargan a la obra de más acción. Diego, el protagonista, llega a su apartamento con una gallina y habla con su hermano por teléfono. Le cuenta que ha "ligado" la noche anterior con una jovencita con la que ha hecho el amor repetidas veces; lo convence para que lo visite, y cuando cuelga el teléfono, empieza a preparar el apartamento para que parezca el nido de amor que, en realidad, no ha sido: coloca preservativos, pelos púbicos..., todo ello para dar ambiente a la escena. Pero en medio de estos preparativos llega su mujer, que estaba de viaje, y del que regresa anticipadamente. Las situaciones cómicas multiplican su intensidad, y mientras él intenta explicarle que la gallina va a enseñarle a volar, ella intenta decirle que pretende abandonarlo. Diego, entonces, se muestra como un hombre desequilibrado, con síntomas de esquizofrenia causada por su frustración vital. El humor sigue siendo una nota predominante en una obra de frustraciones humanas, en la que el simbolismo es clave en la significación profunda de la pieza.

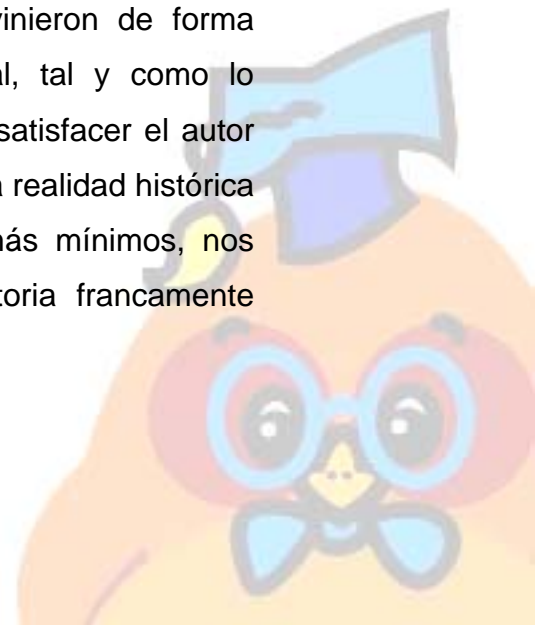


CLAVES PARA DESENTRAÑAR EL TEATRO DE ANTONIO ÁLAMO:

Si pudiéramos definir el teatro de Antonio Álamo de alguna manera, aunque hay muchas formas de denominarlo, podríamos decir que es un teatro de desmitificación, principalmente de desmitificación del ser humano en todos los grados y en todas las esferas. Si repasamos las cuatro obras que se han elegido para su análisis lo comprobaremos inmediatamente. Álamo intenta despertar la conciencia de los lectores al intentar poner ante nuestros ojos una realidad que no es la que se ve a simple vista; intenta abrir las mentes a realidades que están más allá de lo que nosotros podemos percibir, nos han contado o hemos leído y además lo hace de forma crítica de una u otra manera. Hasta ahora hemos apuntado simplemente aspectos generales y son varios los puntos adelantados que necesitan un análisis concienzudo para ser comprendidos por completo. Hemos hablado de la desmitificación, de la realidad que está más allá de la que tenemos ante nosotros... fórmulas que Álamo incluye en sus obras y de las que saca un partido extraordinario con simples modificaciones de unas a otras. A partir de este momento, intentaremos desmenuzar cuatro de sus piezas teatrales para observar aquellos puntos comunes y describir la fórmula teatral de este dramaturgo.

Dos obras "históricas": *Los borrachos* y *Los enfermos*.

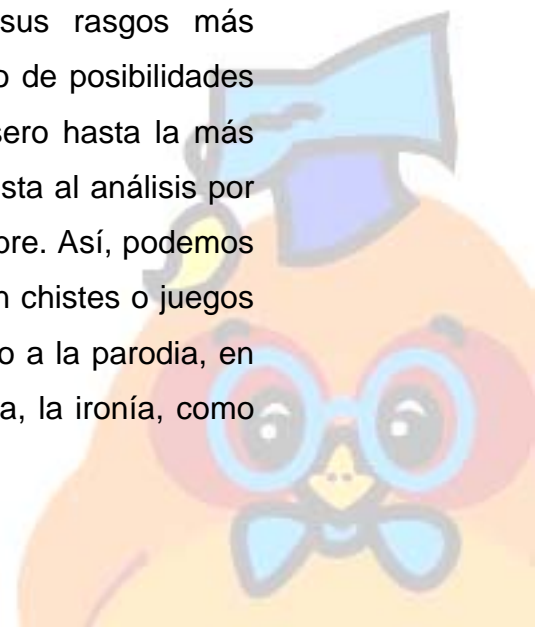
En estas dos obras, utiliza su autor unos presupuestos técnicos similares para conseguir resultados de índole parecida. En primer lugar, ambas obras pueden calificarse de "históricas" y lo pongo entre comillas porque es una historia más bien intuida o reinventada. Posiblemente muchos de nosotros hemos tenido curiosidad de conocer los recovecos de la historia, sobre todo aquellos que tuvieron capital importancia en el devenir de nuestro pasado más cercano y que intervinieron de forma decisiva en la configuración de nuestro mundo actual, tal y como lo conocemos. Pues eso o algo similar se dio el gusto de satisfacer el autor de este teatro, aunque de manera peculiar. Álamo toma la realidad histórica como referencia pero la reinventa en sus entresijos más mínimos, nos ofrece el cómo pudo haber sido una porción de historia francamente decisiva.



Como ya hemos dicho más arriba, *Los borrachos* recrea la fiesta a la que se entregaron los científicos en Los Álamos, la ciudad fantasma creada por los Estados Unidos para aislar a las mentes más privilegiadas y que trabajaran sin descanso en la BOMBA A. Por otro lado, *Los enfermos* recrea tres escenas durante la Segunda Guerra Mundial: el "suicidio" de Hitler y Eva Braun, la reunión entre Stalin y Churchill y la última reunión del dirigente soviético con su cúpula del poder, en la que un ataque acaba con su vida. Es decir, en ambas obras se representan diversas escenas por las que se crea un microcosmos escénico inmerso en una historia más amplia, en la HISTORIA con mayúsculas. Es algo así como esa intrahistoria defendida por Unamuno, aunque una intrahistoria decisiva.

Y en ese microcosmos quedan expuestas todas las debilidades humanas, de los grandes hombres en este caso. Aquellos grandes personajes, cuyas figuras tendemos a deificar de alguna forma al otorgarles cierto aura de talante superior y que Álamo se encarga de desmitificar siguiendo un orden jerárquico. En *Los enfermos* rebaja la idea preconcebida de los dirigentes de Estado, los "jefes" míticos que han marcado una época crucial de la historia, ya que la sociedad contemporánea se ha encargado de desmitificar a los dirigentes actuales (véanse todo tipo de parodias dirigidas a José María Aznar o a otros dirigentes europeos). *Los borrachos* trata de hacer descender al nivel del resto de los mortales a los creadores de uno de los avances más importantes y más polémicos del siglo XX, mientras que estos mismos recursos se repiten con variantes en las obras que analizaremos más adelante.

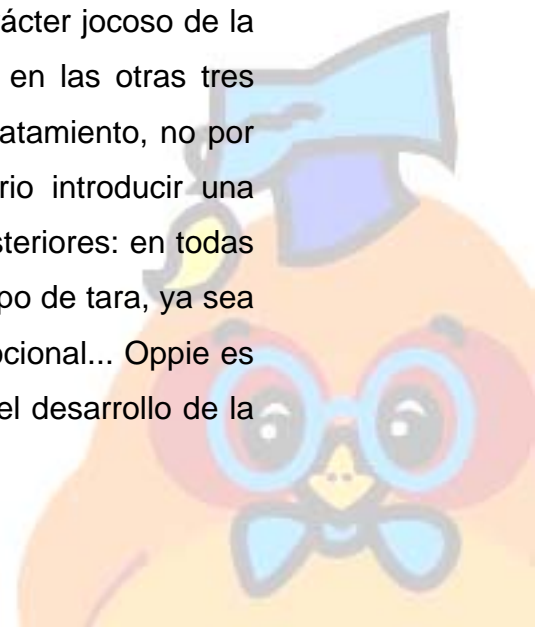
Pero, ¿cómo consigue los efectos que se propone? Utiliza un recurso en diversas tonalidades que será uno de sus rasgos más característicos: el humor. Álamo abre un amplio espectro de posibilidades humorísticas que va desde el chiste fácil e incluso grosero hasta la más sutil ironía. Este recurso recurrente es el que más se presta al análisis por los diversos registros y el abanico de posibilidades que abre. Así, podemos aducir ejemplos de ironía crítica y muy sutil, pero también chistes o juegos de palabras y de situación que llegan a la sátira e incluso a la parodia, en algunas ocasiones, de carácter farsesco. De esta manera, la ironía, como



hilo conductor de la acción, contribuye en un alto porcentaje a alcanzar esa desmitificación de unos hombres que pueden considerarse mitos, como el propio Álamo afirma en una entrevista: "Quizás, la más notable característica (refiriéndose a estas dos obras y a la Oreja izquierda de Van Gogh) es que trato con personajes míticos, personajes que por sí mismos me sumergen en un mundo ya de por sí extracotidiano".

En la primera de estas obras, *Los borrachos*, nos encontramos ante esa ironía sutil, inteligente, de la que habíamos hablado más arriba. El grupo de científicos reunidos en el bar de un hotel ironizan sobre la vida, su situación personal y, como no, acerca del tema escabroso del lanzamiento de la bomba atómica. Esa bajada a los infiernos del género humano se produce bien pronto en la obra, pues Felony y Bush se muestran un tanto frívolos al buscar desesperadamente la bebida (la ingestión alcohólica es constante a lo largo de la obra); una de las acotaciones dice "Entran Bush y Felony, riéndose. Se dirigen directamente a la barra y llaman al camarero, que no aparece" (pp. 43). A pesar de que alguno de ellos, sobre todo de Felony, que es el más joven y Gölam, todos se prestan a la apuesta ridícula en la que Bush debe beberse una fila entera de martinis y contar un chiste al terminarlos. Cuando acaba, cae desplomado y a partir de entonces cada vez que Bush despierta de su letargo, cuenta un chiste sin gracia, todo ello para conseguir la risa del espectador. Así, estos "genios" muestran constantemente la puerilidad de cualquier ser humano.

Pero la ironía de la obra sirve, en una función determinante, para ejercer una fuerte crítica sobre diversas cuestiones en clave de humor. Así, por ejemplo, se cuestiona el papel de la ciencia, sus implicaciones, su legitimidad, si el fin justifica los medios y, aunque arriba ya hemos advertido que existe una discusión "seria", aquí atenderemos al carácter jocoso de la discusión (por ser el humor motivo recurrente en otras en las otras tres obras destinadas al comentario) que, por lo liviano del tratamiento, no por ello produce efectos menos incisivos. Aquí es necesario introducir una recurrencia más que aparecerá de nuevo en las obras posteriores: en todas sus comedias, alguno de los personajes presenta algún tipo de tara, ya sea algún tipo de discapacidad física, o psíquica, de tipo emocional... Oppie es el principal artífice del funcionamiento de la bomba y en el desarrollo de la

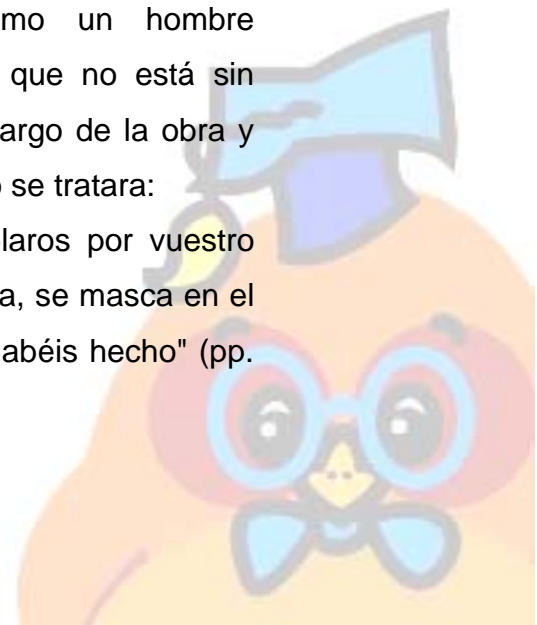


acción se encuentra totalmente borracho. Moonley, sin embargo, está postrado en una silla de ruedas además de tener paralizado la mitad izquierda de su cuerpo y Kitty, la mujer de Oppie, es casi una alcohólica. A pesar de esas "discapacidades" son los que más claramente parecen percibir el infausto desenlace de lo que acaban de hacer. Kitty, a pesar de beber en cantidades industriales y de ser prácticamente alcohólica, como ella misma lo manifiesta, ("soy una personalidad alcohólica", pp.29), quizá precisamente por eso vea la cuestión con cierta perspectiva, desde afuera y con la libertad y desinhibición que le otorga el alcohol. Así habla de la ciudad de Los Álamos y de sus ciudadanos en los siguientes términos: "Un desierto, nada más que un desierto, pero sus habitantes son algo más que prisioneros: son alucinados", cosa paradójica en boca de una alcohólica. En todos los demás personajes, la ingestión alcohólica hace desaparecer todas sus inhibiciones y desarrolla sus personalidades; la misma Kitty se reafirma en esto: "Cuando beben les hace sentir que han encontrado el túnel para salir de la prisión" (pp. 28). De esta forma, Oppie, que es el responsable del proyecto, es también el más inseguro de los medios empleados para sus fines. En un acto muy simbólico, Oppie entra en el bar tras haber ofrecido su discurso y resulta ser el más borracho de todos; levanta sus brazos en gesto victorioso, pero inmediatamente cae al suelo sin sentido:

"Entra Oppenheimer acompañado de Kity... Su entrada es celebrada con una explosión de alegría: saludos y vítores acompañados de golpetazos en las mesas y ruidos varios, a los que Oppenheimer responde zafándose de Kitty y alzando las manos por encima de los hombros a la manera de un boxeador. Luego se desploma". (pp. 59).

Desde su aparición, Oppie se muestra como un hombre atormentado. De esta manera, en un momento en el que no está sin conocimiento, en un arrebató, como otros muchos a lo largo de la obra y tras beberse otro martini profiere, como si de un visionario se tratara:

"Escuchad todos. (Se levanta.) Voy a hablaros por vuestro propio bien. Estáis confusos, ¿eh? Sí; os lo veo en la cara, se masca en el aire. Estáis confusos. No tenéis ni zorra idea de lo que habéis hecho" (pp. 62).



Más adelante reconoce que lo hizo solamente porque se trataba de un reto para él y, ahora, se arrepiente. El alcohol le hace reconocer su culpabilidad. Por otro lado, la discapacidad de Moonley le hace ser el personaje más escéptico de todos y, de esta manera, observar con un mayor perspectivismo, con un ácido sarcasmo, todo lo que está sucediendo. En un momento dado, se plantea indirectamente uno de los peligros de la ciencia y uno de los anhelos del científico: convertirse en Dios:

"Bush. Oppie también dijo: "Deus factum sum".

Gölam. ¿Qué significa eso?

Bush. Oh, nada. "Deus factum sum": me he convertido en Dios. Solo eso" (pp. 46).

A partir de este momento, Moonley irá intercalando comentarios visionarios de tipo bíblico a lo largo de toda la pieza para, irónicamente, desprestigiar su obra científica al rebajar sarcásticamente esta idea del científico Dios. Así profiere comentarios del tipo: "Esta ginebra es sangre. Es la sangre de la nueva alianza", o "Es sangre, la sangre que por nosotros es derramada". Además, tipográficamente estas frases están entrecomilladas, como si se quisiera dar a entender que se tratan verdaderamente de citas bíblicas. Moonley continúa el juego bíblico-religioso cuando le dice a Gölam: "en verdad te digo, Gölam, que no cantará el gallo antes de que tres veces hayas negado", en clara referencia a las palabras de Jesús hacia Pedro. El mismo Oppie se suma a este juego de ser Dios, y remedando a Jesucristo le ordena a Teller, quien posee una pierna ortopédica, lo siguiente: "Ya sé que no te avergüenzas, pero deberías... Quítate la prótesis y camina" (pp.91). Continuando el juego, Moonley pretende levantarse, pero naturalmente no lo consigue:

"Moonley (luchando por levantarse). ¡Puedo andar! ¡Puedo andar!

(Todos miran a Moonley.)

Moonley (desistiendo). ¡Está bien! ¡No puedo andar! ¡Era una broma! ¿Vale?" (pp. 93).

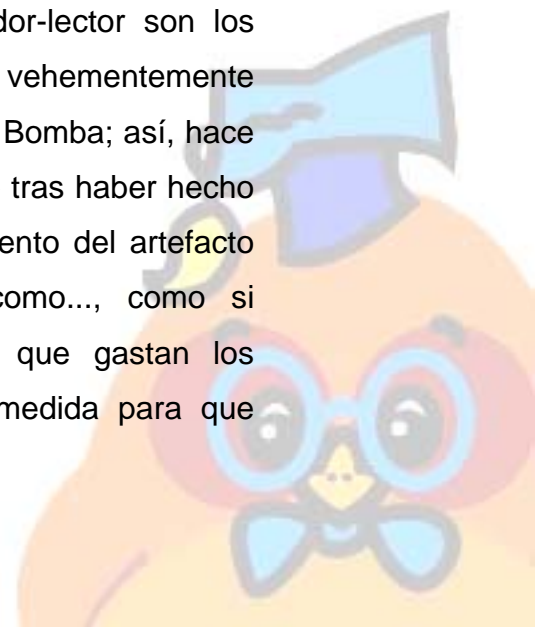


Con lo que provoca la situación cómica y disparatada, además, de carácter simbólico, pues demuestra que el científico nunca podrá ser Dios por mucho que lo intente.

Pero el humor sigue presente en otros momentos de la obra para poner en evidencia el papel determinante y conflictivo de la ciencia en algunos órdenes de la historia. De esta manera, Moonley, con un sarcasmo hiriente, mete el dedo en la llaga al referirse directamente a las consecuencias del "invento", dándole las gracias al general Graves de una manera peculiar: "Entonces, general, yo le doy las gracias en nombre de la humanidad, especialmente en nombre de la humanidad masacrada" (pp. 84). La ironía de Moonley llega al absurdo, que puede tener cierto grado de simbolismo, cuando confiesa que él pensaba que el proyecto era construir un abrelatas:

"Un jodido abrelatas, eso es, yo pensaba que nuestro objetivo era esa buena causa: aliviar la servidumbre de las amas de casa americanas y abrir diez mil latas de sardinas de golpe. Un jodido abrelatas, es es lo que yo pensaba..." (p. 84-85).

En una de las escenas, Felony el más presuntuoso de todos, también el más joven, propone un juego de tipo matemático y Baker aporta el acertijo que de manera hiperbólica todos aciertan en cuatro segundos. Este es un ejemplo de la poca seriedad con la que toman lo que acaban de conseguir y que solamente es, para la mayoría, un juego, un reto como reconoce Oppie. En otro momento, se compara la importancia de la Bomba con la importancia de la fórmula exacta de los martinis con ginebra; Teller dice de Oppie: "Yo creo que se siente más orgulloso de sus tesis sobre los cócteles de martini que de la construcción de la bomba" (pp.51). Otro de los recursos que pueden arrancar la sonrisa del espectador-lector son los símiles que construye Kistiawsky, el personaje que más vehementemente se opone a lo que han conseguido, para desprestigiar La Bomba; así, hace comparaciones pedestres, como cuando dice lo siguiente tras haber hecho una descripción científica pormenorizada del funcionamiento del artefacto en cuestión: "Lo que hemos hecho, general, es como..., como si hubiéramos conseguido averiguar el número de pie que gastan los neutrones y fabricado unas botas de montaña a su medida para que



pisoteen el hormiguero mientras nosotros bebemos martini con ginebra y hablamos de ecuaciones" (pp. 77). De esta manera, consigue, de forma humorística, describir las complicaciones técnicas, aunque sus palabras contienen un incuestionable mensaje crítico hacia el descubrimiento y hacia ellos mismos. En la página siguiente continúa en la misma línea, en esta ocasión refiriéndose a la cantidad de energía que la bomba es capaz de producir, mientras Felony y Teller defensores ambos, por distintos motivos, de la bomba, intentan acallarlo:

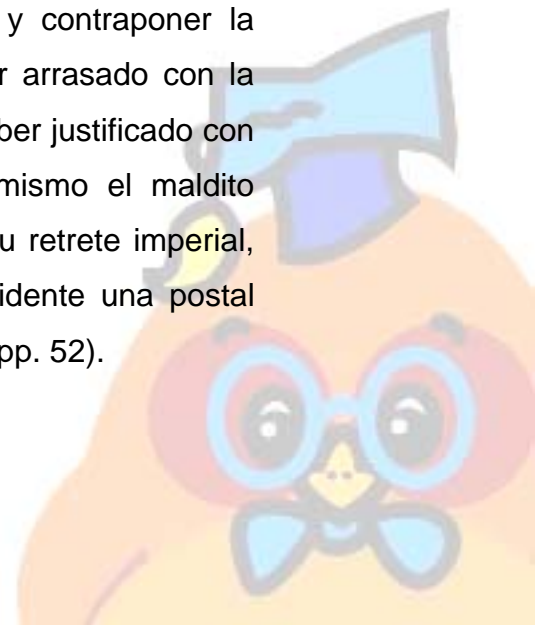
"Kistiawsky. El factor c^2 -la velocidad de la luz multiplicada por sí misma- es enorme, por lo cual una cantidad diminuta de masa equivale a muchísima energía. Por ejemplo, la masa de un grano de arena equivale a toda la energía que utiliza un tostador de pan durante tres mil años.

Felony. ¿Qué está diciendo? ¿Se ha vuelto loco?

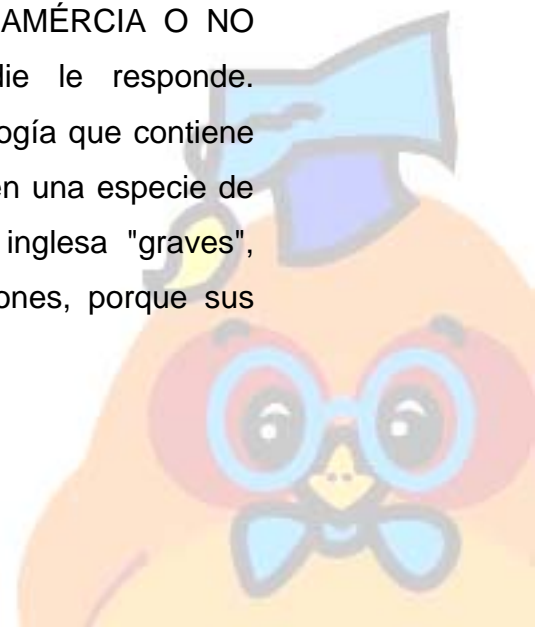
Teller. Completamente. Cállenlo.

Kistiawsky. Parece insensato, ¿no? Cuando ya crees saberlo todo, eres consciente hasta qué punto no sabes nada. ¿Qué tontería he hecho yo, por ejemplo, pagando mil recibos de luz cuando es obvio que dos o a lo sumo tres granos de arena bastarían para corresponder a la compañía eléctrica durante el resto de mi vida?" (pp.78).

En otra intervención de otro de los científicos, las palabras de Bush están cargadas de ironía por parte del autor: "¿Cómo debemos sentirnos? Yo creo que bien, ¿no es verdad?, cojonudamente bien. Tan bien que me parece que no es pedir mucho que nos dejen beber un par o tres de copas, ¿no?, sería INHUMANO que esta noche nos cortaran el grifo de los martinis después de lo que hemos hecho" (pp.52). Álamo quiere resaltar el término "inhumano" al destacarlo de forma tipográfica y contraponer la inhumanidad de los martinis a la inhumanidad de haber arrasado con la vida de decenas de miles de personas. Todo esto tras haber justificado con humor el lanzamiento: "Es muy probable que ahora mismo el maldito emperador japonés esté sentado en la taza de oro de su retrete imperial, muy estreñido, planteándose seriamente enviar al Presidente una postal por correo urgente que diga: "NOS RENDIMOS, COÑO" (pp. 52).

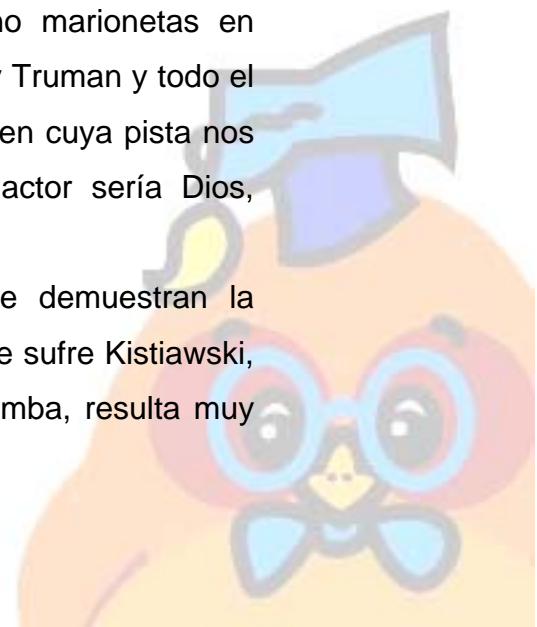


Pero este poder irónico que Álamo despliega en sus obras no se queda ahí, en la desmitificación de los científicos o en la puesta en duda de la legitimidad del poder de la ciencia, sino que también sirve como vehículo de crítica al poder militar encargado de su construcción, representado por el general Graves. En el primer acto, ya se le presenta como un militar tipo, que recurre a los tópicos de tono militar: patriotismo exacerbado, el acatamiento de órdenes sin discusión..., pero además, en la conversación con Kitty, se intuye una segunda intención a la meramente militar, y es que intenta seducir a la mujer de Oppie, algo que resulta poco profesional. Ella le para los pies con irónicas respuestas en referencia al propio Graves y, por extensión, a todo el estamento militar. Cuando Graves le pregunta si ama a su marido ella le responde: "¿Amarlo? ¿A Oppie? (Bebe un buche de martini. El general le pone una mano en la rodilla.) A eso le llamo yo entrar en cuestiones personales" (pp.22). Y más adelante, en un doble sentido evidente le dice: "...solo estoy tratando de resistirme a un asedio del ejército norteamericano y reprimiendo buenamente mis inclinaciones", "...Exactamente: a abofetearlo" (pp. 24). Así, la figura del general Graves, y por tanto, de todo el militarismo, resulta un tanto ridícula. En primer lugar, hace gala de una frialdad materialista envidiable, pues mide el éxito de la operación en términos económicos, cuando acaba de comunicar que han muerto alrededor de doscientas mil personas: "Exactamente doscientos millones de dólares, señores, doscientos millones de dólares" (pp. 84). Y continuamente pronuncian discursos inocuos por estar cargados de tópicos tan trillados que no hacen ningún efecto: "ESO ESTUVO BIEN HECHO Y AMÉRICA SE ENORGULLECE DE NOSOTROS. ... ES MUY PROBABLE QUE DIOS TAMBIÉN SEA AMERICANO, o ¿no? USTEDES TIENEN DOS OPCIONES Y DEBEN ELEGIR ENTRE ELLAS: SER AMÉRCIA O NO SER. ¿QUÉ ELIGEN?" (pp. 86). Naturalmente nadie le responde. Finalmente Álamo hace evidente, de forma irónica, la dilogía que contiene el nombre del general al traducir su nombre del inglés, en una especie de acotación que únicamente sirve al lector "La palabra inglesa "graves", significa "tumbas" (pp.42). Álamo no da más explicaciones, porque sus implicaciones son evidentes.



Otro recurso que Álamo convoca en diversas ocasiones en esta y otras de sus obras es el símbolo. Y aquí podemos dar fe del símbolo del personaje que se revela en un juego simbólico de espejos muy rico en matices. A lo largo de toda la obra, varios personajes a cuya cabeza se encuentra Oppie, repiten en numerosas ocasiones la idea de que ellos son actores que están representando una comedia, en un juego metateatral muy unamuniano. Ya en el primer acto, el general Graves, la máxima autoridad de Los Álamos, le advierte a Kittie que Oppie va diciendo por ahí que "todos -usted, yo y el resto de los científicos ingenieros y soldados del laboratorio- somos asimismo ¡ACTORES!" y que el propio Oppie es "un actor de teatro que representa cierta obra escrita por encargo que..., que escribió un tal..." (pp. 36) Tendríamos la solución a este enigma si Graves no hubiera dado el nombre del autor, pero habrá que especular con el sentido. A lo largo de la obra encontramos numerosos ejemplos en referencia a esto mismo. Kistiawski, por ejemplo, vuelve a hacer referencia a su vivencia en términos teatrales: "¿Sabéis cuál es nuestro papel en esta comedia?... ¡La de sabios idiotas!" (pp. 78). Y Oppie, finalmente vuelve a la carga con su idea de que son actores que representan una comedia y propone una rebelión de tipo unamuniano: "¡No sois reales! ¡Nada es real!... Os estoy proponiendo que nos rebelemos contra esta obra y este director feo y frustrado". Lo más sorprendente es que esto, que resulta irónico por lo absurdo de tal afirmación, adquiere la categoría de símbolo de la impotencia y yugo al que están sometidos, si analizamos todos los niveles posibles. En el nivel metateatral, está claro que la creencia de Oppie es acertada, pues el director sería el propio Álamo y ellos, los personajes, los actores. En el nivel histórico, tampoco estaría Oppie desencaminado, pues ellos serían, ya no actores, sino marionetas en manos de ese director feo y frustrado, el presidente Harry Truman y todo el estamento militar. En el tercero de los niveles, el divino, en cuya pista nos pondrían las continuas alusiones bíblico-religiosas, el actor sería Dios, mientras ellos, simples mortales.

Existen otros hechos de carácter simbólico que demuestran la postura de algunos personajes. Por ejemplo el vómito que sufre Kistiawski, el máximo representante de la postura contraria a la bomba, resulta muy

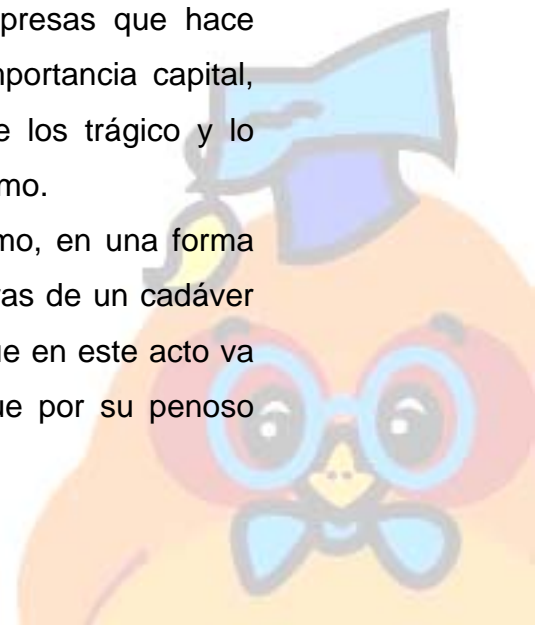


significativo, o la borrachera monumental de Bush, que lo convierte en un verdadero pelele.

La segunda obra histórica cuyos entresijos intentaremos desentrañar, sigue los mismos parámetros que la anterior, con alguna ligera variación. Se sitúa también durante la segunda guerra mundial, más concretamente comienza la obra cuando está a punto de finalizar la guerra, pues se escenifica el "suicidio" de Hitler. Por otra parte, los recursos empleados tienen el mismo talante, pues es una obra en la que en el microcosmos que conforman las escenas intervienen decisivamente el macrocosmos del orden mundial; también el humor crítico sigue presente en un alto grado, así como las taras de los personajes protagonistas, todo ello utilizado para ejercer ese poder desmitificador que encontramos en estas obras del joven dramaturgo.

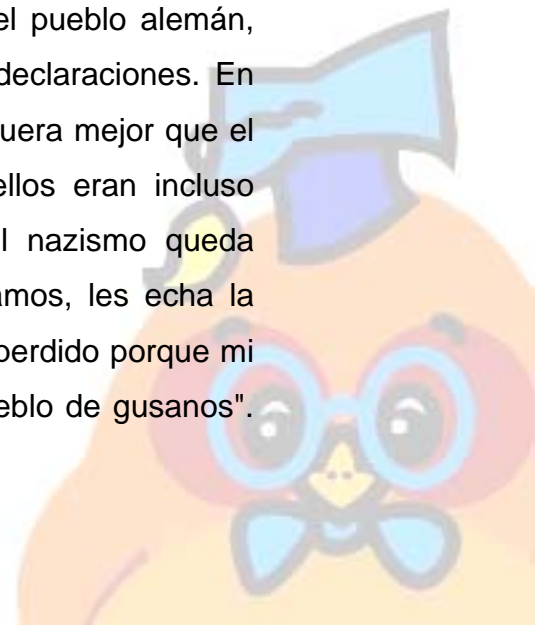
Ya la "Nota preliminar" marca el tono que dominará durante toda la pieza. Al hablar de los tres protagonistas, Adolf Hitler, Winston Churchill y Josif V. Stalin, los "tres colosos de la Europa de la que ahora somos herederos", se produce una ruptura irónica que será el denominador común de la obra, como lo fue también de *Los borrachos* y lo será de *Pasos*. Álamo está hablando de algo grande, de los momentos históricos clave para el futuro de la Europa inmediata, pero desmitifica a las personas que están encargadas de llevar a cabo ese proyecto de futuro. En esa "Nota" dice: "Sus sueños, como se ve, eran bien distintos y, sin embargo, ninguno de ellos se ha cumplido". A continuación en una ruptura total del hilo descriptivo, reconoce: "Nuestros tres colosos se parecían al menos en otra cosa: eran hipertensos y arterioescleróticos". Así pues, este humor abigarrado de mezcla de expectativas de grandes empresas que hace sentir al espectador que está contemplando algo de importancia capital, con rupturas en el orden de la acción, esta mezcla de lo trágico y lo cómico, será vital para entender esta y otras obras de Álamo.

A continuación, comienza el primer acto que Álamo, en una forma trágicamente irónica titula "Donde comienzan las aventuras de un cadáver (30 de abril de 1945)", un título doblemente irónico porque en este acto va a producirse el suicidio de Hitler pero, a su vez, porque por su penoso



estado de salud era casi un cadáver. Y efectivamente, en ese afán desmitificador, lo presenta como un hombre, un hombre enfermo, hipertenso, cancerófono, "un hombre con una lesión cerebral que es la causa de un temblor pronunciado", "la cifosis que padece le hace andar encorvado...". Es decir, lo presenta como una piltrafa de hombre hasta que al final de una larga enumeración, concluye, de forma seca, neutra, como si estuviera refiriéndose a cualquier otro mortal: "Su nombre es Adolf Hitler". Estas taras servirán para provocar situaciones cómicas, pero una comicidad de un talante diferente al que habíamos visto en *Los borrachos*. En esta, el humor estaba provocado por una sutil ironía que tenía una función crítica, aunque también desmitificadora al rebajar al infierno humano a los genios de la bomba, al hacer que se comportaran como hombres, de forma vulgar en ocasiones. En *Los enfermos*, esta ironía crítica, que utiliza como recurso en innumerables ocasiones las enfermedades de los tres "colosos", adquiere un sentido diferente. Ya no puede rebajarlos al nivel del resto de los mortales. Las posiciones extremas que adoptaron en la realidad histórica, sobre todo Hitler y Stalin, se prestan mucho mejor a la parodia, al ridículo, en una serie de situaciones de carácter esperpéntico, absurdas y disparatadas.

De esta manera comienza el primer acto con Eva Braun y Hitler, que están a punto de suicidarse. Hitler quiere exonerarse de la culpa de haber perdido la guerra y quiere convencerse a sí mismo de ser una especie de mártir, amordazado por las circunstancias. Todas sus reflexiones resultan de un tono ridículo. Empieza afirmando que todas sus convicciones, que la base de su ideario, todo es mentira, y lo dice privado de todo tipo de sentimiento, de forma aséptica, en contraste irónico con lo que significó el Holocausto: "Sí: es verdad que yo elogí infinitamente el pueblo alemán, pero también es verdad que jamás fui sincero en mis declaraciones. En realidad nunca pensé que el pueblo alemán, mi pueblo, fuera mejor que el pueblo judío" y más adelante afirma: "Yo intuía que ellos eran incluso peores" (pp. 19), con lo que la base etnocéntrica del nazismo queda totalmente desprestigiada. Incluso, como antes advertíamos, les echa la culpa de la derrota: "y yo os diré por qué he perdido: he perdido porque mi pueblo era un pueblo de cobardes, mi pueblo era un pueblo de gusanos".



Luego continúa ridiculizándose aduciendo ejemplos esperpénticos para eximirse de toda culpa. Así, da como ejemplo de su sacrificio hacia el pueblo alemán haber mantenido el brazo extendido durante horas, lo que supone un premeditada burla del autor: "Y mantuve el brazo en alto durante horas, sin importarme el dolor, solo ocupado en mirar a todos y a cada uno de los que desfilaban ante mí. Hipnotizándolos. Hoy el Führer estuvo siete horas con el brazo en alto ¿Cómo es posible que lo aguante? No es humano" (pp. 21). También culpa a los alemanes de no pensar, de tener que pensar él mismo por ellos y sentirse amordazado sin poder decir nada; por eso perdieron la guerra. Para mostrar eso aduce el siguiente ejemplo totalmente esperpéntico:

Hitler: ...Las gallinas, al parecer, habían dejado de poner huevos. Entonces comenté en broma: No son buenas alemanas, deberían fusilarlas a todas.

Eva: ¿Cómo?

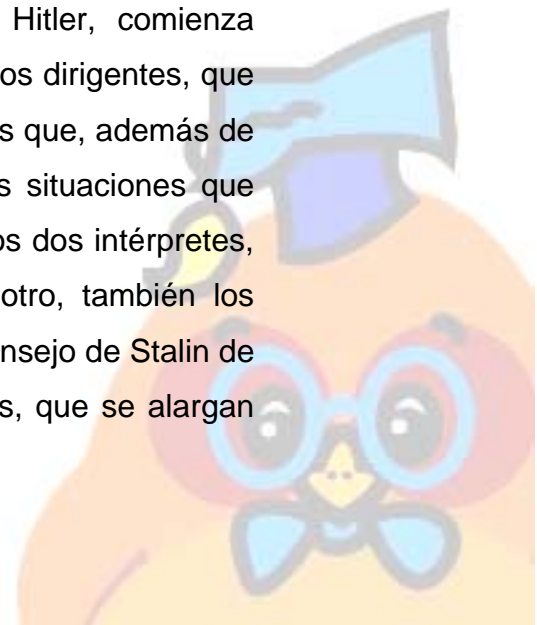
Hitler: Sí, eso dije. Deberían fusilarlas a todas.

Eva: ¿Han fusilado también a las gallinas? ¿Las han fusilado?

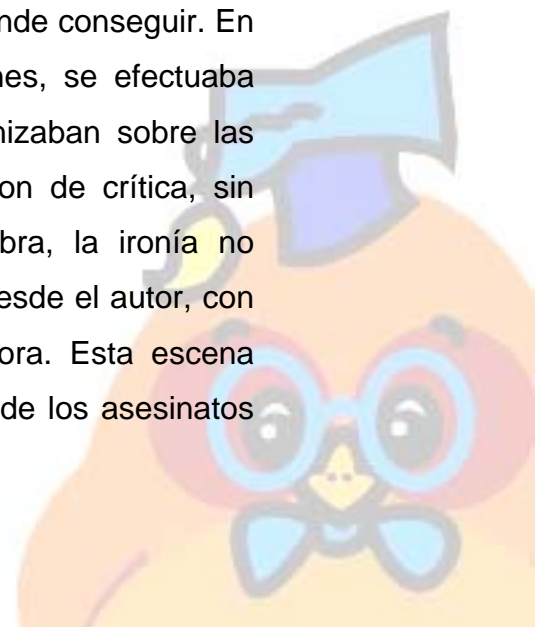
Hitler: A todas. No solo en Berlín. En toda Alemania no que da una sola gallina. Mi orden corrió como la pólvora y todas las gallinas alemanas fueron fusiladas de inmediato." (pp. 21).

Por todos estos ejemplos y otros varios el dictador alemán, en clave de humor, se presenta como una figura enferma, demacrada, cobarde, farsesca y esperpéntica hasta llegar a la caricatura.

En el acto segundo, que escenifica lo que pudo ser la entrevista entre Stalin y Churchill, y que tantas cuestiones importantes se habrían tenido que discutir, se suceden diálogos absurdos, escenas inverosímiles por lo ridículo... Naturalmente, como en el caso de Hitler, comienza haciendo un análisis clínico de las enfermedades de ambos dirigentes, que son múltiples. Por ahí empieza a destruir el mito de ambos que, además de ser hombres, resultan ridículos, ya que ridículas son las situaciones que crean en la entrevista. Resulta absurda la actuación de los dos intérpretes, cuchicheando al oído de su dirigente lo dicho por el otro, también los ataques de tos de Churchill, que se detienen gracias al consejo de Stalin de levantar el brazo o las mutuas adulaciones en los brindis, que se alargan



hasta que Stalin pone cara de fastidio... El humor de situación deja paso también a los comentarios frívolos que Stalin hace sobre el cadáver de Hitler, tema recurrente durante todo este segundo acto: "En su cadáver no hemos podido encontrar su testículo izquierdo, ni en la bolsa, ni en el cordón espermático y tampoco en la pelvis. Un huevo de Hitler se ha perdido porque nunca lo tuvo ¿entiende? Otra cosa que tampoco me desagrada es el hecho de que Eva Braun no era rubia... Yo hubiera preferido descubrir que esa fulana era una negra teñida de blanco,... tenía un busto muy reducido! ¡Sí, como lo oye! En las fotografías parecía una walkiria, ¿no es cierto?, pero era relleno (se ríe) ¡Relleno!". Pero nos da la impresión, como sucedía con *Los borrachos*, que tras ese velo de farsa, se esconden verdaderas reflexiones serias. Por ejemplo, estas palabras irónicas ponen de manifiesto la poca consistencia del ideario del nazismo que anteriormente ya había vejado el propio Hitler. Álamo también veja a Stalin y todo su ideario dictatorial poniendo en su boca críticas a la democracia (se harán más patentes en el último acto) que adquieren tintes irónicos, provocados por parte del autor. Cuando Stalin se empeña en fusilar a unos cincuenta mil oficiales y técnicos de Hitler y Churchill se opone, Stalin le responde: "Debe de ser una pesadilla gobernar un país con tanta gente que se cree con derecho a opinar. (Churchill lo mira sorprendido.) De cualquier manera, hay que hacer cincuenta mil fusilamientos". (pp. 39). Un poco más adelante, en la misma línea, frivoliza acerca de la forma de ejecutarlos: "... desde luego, la horca inglesa, con todos mis respetos a sus tradiciones, me parece el peor de los modos posibles. Fusilamiento o ácido clorhídrico, ésas son mis opciones". (pp. 40). En estos ejemplos hay que hacer una ligera matización de tipo técnico que tiene que ver con los resultados finales que el autor pretende conseguir. En *Los borrachos*, la ironía, en la mayoría de las ocasiones, se efectuaba desde dentro, eran los propios personajes los que ironizaban sobre las cuestiones tratadas, y los efectos que se consiguen son de crítica, sin ningún tipo de deformaciones; en cambio, en esta obra, la ironía no proviene de los propios personajes, sino desde afuera, desde el autor, con lo que se consigue la parodia, la caricatura deformadora. Esta escena continúa cuando Churchill confiesa que no es partidario de los asesinatos

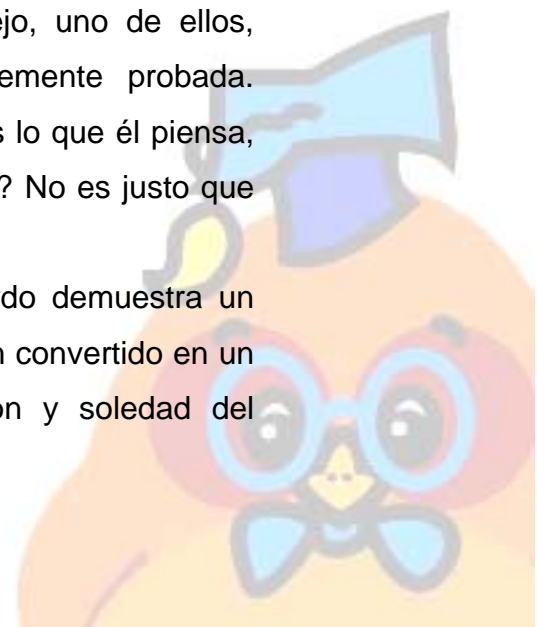


en masa, y Stalin le responde : "pues a mí me han dado muy buenos resultados". Desde el punto de vista del personaje esas palabras mantienen toda la seriedad, pero la asepsia y frialdad al hablar de cuestiones tan brutales le confieren desde el punto de vista del lector rasgos paródicos.

En el último acto, en el que una acotación temporal nos advierte que han transcurrido ocho años desde la conversación con Churchill, todas las enfermedades de Stali se han agravado sobremanera, así como se ha pronunciado su manía persecutoria, algo muy peligroso para los que rodean a un dictador. Esto aumentará el tono farsesco y el número de situaciones esperpénticas del dictador inconstante, que quizá tenga ciertos visos de paralelismo con Tirano Banderas. De todas formas, Álamo continúa teniendo la habilidad de hacernos sonreír con este tipo de humor pero, al tiempo, deja en lo más profundo de los que asistimos a este discurrir de la acción, la amarga sensación de estar contemplando algo real, o que por lo menos que pudo haber sido real, de estar asistiendo a la parte más amarga y terrorífica de la construcción del orden mundial, malo o bueno, que hoy conocemos, que somos en cierta manera herederos de estos hombres "arterioescleróticos".

Así pues, continúa la caricaturización del autoritarismo y mostrando, de manera hiperbólica, los extremos a los que puede llegar una férrea dictadura de este tipo: a la anulación total de la capacidad humana e intelectual. Y es que se parecen retomar las quejas que se hacía Hitler sobre la ineptitud y la poca iniciativa del pueblo alemán, haciéndolas patentes en este acto tercero. Estando reunido el comité dirigente en una convocatoria informal hecha por Stalin, y sin él presente, al comentario del porqué el camarada Stalin aún seguía pidiendo consejo, uno de ellos, Malenkov, dice: "Pero nuestra lealtad está suficientemente probada. Llevamos toda la vida bregando. Además, si no sabemos lo que él piensa, ¿cómo podemos saber nosotros lo que debemos pensar? No es justo que nos haga opinar antes de que él lo haga..." (pp. 57).

Cuando aparece Stalin su comportamiento absurdo demuestra un deterioro evidente en sus facultades mentales, que le han convertido en un hombre obsesivo, quizá producto de la misma tensión y soledad del



dictador. Ese comportamiento cómico por obsesivo se denota en que repite en varias ocasiones que la mayoría de los miembros del Buró debían ser sustituidos, en el detalle de llevar una caja, que al final se descubre que contenía los huesos de Hitler y un perro, su manía de escuchar una cantante de ópera acompañada por ladridos de perros (presumiblemente se trate de Eva Braun), las órdenes autoritarias y del todo absurdas, y su obsesión de la existencia de un traidor entre los presentes en la reunión: "Hay un traidor entre nosotros... Tenemos tiempo. Tenemos todo el tiempo que haga falta. Mañana también saldrá el sol. Aunque no para todo el mundo" (pp. 62). Aquí, Álamo se ceba en su personaje, haciendo que a través de la ironía de carácter trágico, Stalin adelante sin saberlo su propia muerte, que ocurrirá al final del acto. El absurdo más acentuado acaecerá en la búsqueda del supuesto traidor. En un principio, Stalin cree traidor a Bulganin, simplemente por haber coincidido con él en el cine la tarde anterior y creer que lo perseguía. Más tarde, propone decidir el traidor por la forma de besar la calavera que lleva en el interior de la caja. Arbitrariamente resulta traidor Beria su mano derecha y más allegado colaborador. En las explicaciones posteriores se produce este diálogo tan significativo:

"Stalin: ...Lavrenti Beria, ¿querías cargos? pues los tendrás. Eres culpable de haber contribuido a que personas inocentes se declarasen culpables. (está hablando de Alexandrov, un economista al que Stalin mandó fusilar).

Beria: Actué siguiendo tus...

Stalin: ¿Siguiendo qué? ¿Me estás acusando de algo, camarada?

Beria: No

Stalin: NO, claro que no. Además, el que tu no hayas cometido el crimen que se te imputa, eso solo significa que no seas culpable de otros crímenes igualmente horribles.

Beria: ¿Cuáles?

Stalin: ¿Cómo quieres que lo sepa si no te avienes a confesarlos?" (pp. 79).

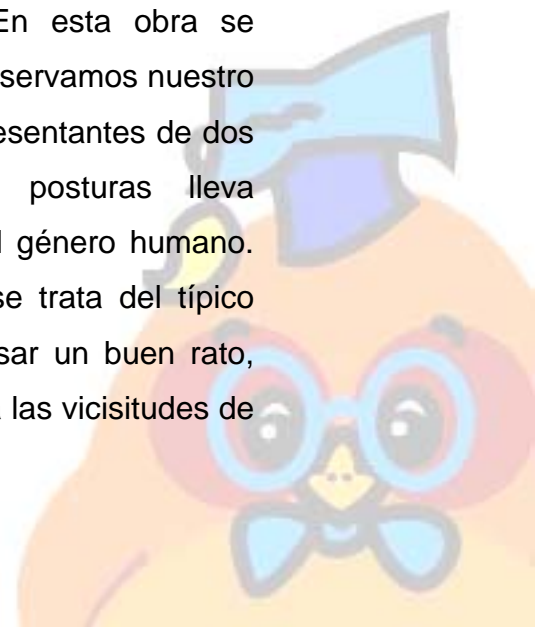


Al final, el camarada Stalin sufre un ataque, y mientras todos se van uno por uno como si nada, él se queda en la oscuridad agonizante.

DOS OBRAS DE "COSTUMBRES CONTEMPORÁNEAS": Pasos y El hombre que Quería volar (pero no tenía buen maestro)

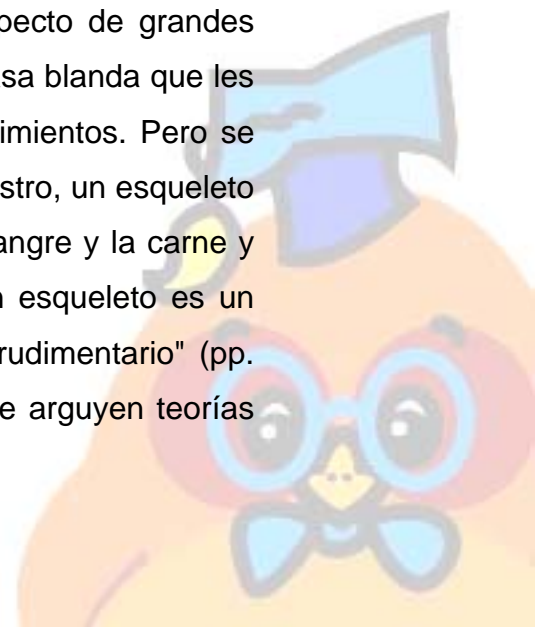
Pasos es otra obra original, riquísima en su concepción. Pero, aunque a priori parece una obra muy distinta a las otras dos ya analizadas, buceando en su análisis hemos logrado desentrañar ciertos aspectos comunes a las tres. Si en *Los borrachos* el humor desmitificador se presentaba a través de la ironía, en *Los enfermos* por medio de la parodia, en *Pasos* este humor se consigue con la ironía también pero ejercida a través de un ejercicio muy humilde de perspectivismo, como se verá. Si en *Los borrachos*, la desmitificación se ejercía sobre el poder intelectual y en *Los enfermos* sobre el poder político, en esta obra se ejerce sobre la humanidad completa. Si en las obras anteriores existía un fuerte componente crítico, hacia la legitimidad de la ciencia en ciertos casos, hacia la política mundial, en esta obra se ejerce la crítica sobre la estrechez de miras de todos nosotros, a la egocéntrica y megalómana manía de creernos el ombligo del universo.

Es decir, que muchos de los parámetros técnicos hacen que obras en apariencia tan disímiles resulten muy semejantes en muchos aspectos. Así por ejemplo, y como ya hemos advertido más arriba, el poder desmitificador y crítico se ejerce a través del humor, pero en esta ocasión asistimos a un humor bien diferente. Álamo utiliza otra técnica más para conseguir los efectos deseados: el perspectivismo. En esta obra se contraponen dos universos completamente opuestos y observamos nuestro mundo y a nosotros mismos a través de los ojos de representantes de dos mundos antitéticos, con lo que el choque de posturas lleva irremediabilmente al humor, para poner en evidencia al género humano. Pero, como también sucedía en obras anteriores, no se trata del típico humor de situación que únicamente pretende hacer pasar un buen rato, sino que se trata de una obra de arte, pues quien asiste a las vicisitudes de



la acción está recibiendo un conocimiento nuevo de la conformación de la sociedad y del mundo, al tener la impresión de estar asistiendo a una visión nueva, cósmica del universo.

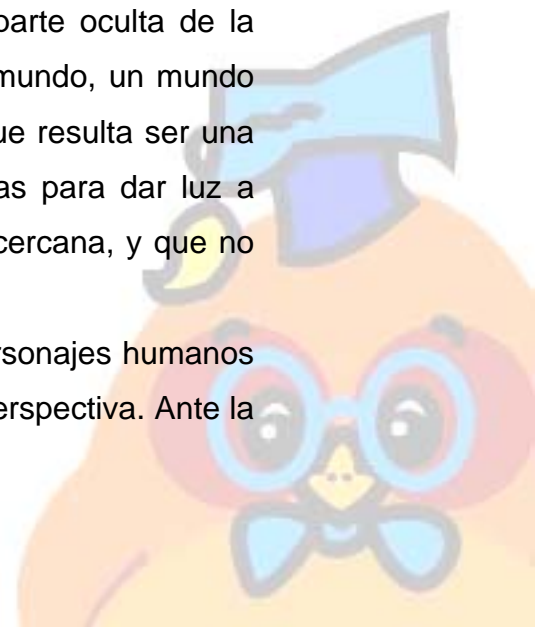
Como hemos dicho el humor que da paso a la desmitificación de la humanidad y de su egoísmo y su desprecio hacia el resto de los seres vivos, está distribuido por toda la obra gracias al choque de perspectivas. Las cucarachas tienen, como los humanos, toda una teoría sobre cómo está conformado el mundo, y todo un bagaje histórico que las secunda. A los humanos los llaman "pasos", claro síntoma del perspectivismo desplegado y tienen teorías de por qué esos pasos van siempre juntos. Así, *Aphthoroblattina* dice: "Tengo un par de teorías para ello, pero aún no sé cuál es la correcta. ¿Por qué siempre van de dos en dos? ¿Por qué nunca se separan?, ¿por qué duermen, comen y defecan juntos? ¿Y por qué en cambio para cometer sus horribles crímenes lo hacen siempre por separado?" (pp. 18). Las cucarachas se creen una especie perseguida, maltratada, quizá en un lejano paralelismo con el pueblo judío: "Llevan intentando aniquilarnos dos mil millones de años y tu preguntas por qué empezó todo", paralelismo que se hace aún más evidente si atendemos a la imagen dantesca de la masacre al comienzo de la obra en donde aparecen multitud de cadáveres aniquilados por el veneno, en un ambiente neblinoso, tétrico, que recuerda a ciertas imágenes del Holocausto. Además, tienen una visión de la fisiología humana bastante peculiar desde su propia perspectiva, a la vez que se describen como seres superiores, ironía crítica por parte del autor, que quiere poner de manifiesto la fragilidad de la vida tal y como nosotros la conocemos: "Los Pasos llevan la carne por fuera, pero nosotras llevamos la carne por dentro y el esqueleto por fuera. Con ese aspecto de grandes babosas que tienen, nos sería fácil olvidar que bajo la masa blanda que les forma hay un esqueleto que controla y articula sus movimientos. Pero se trata de un esqueleto mucho más rudimentario que el nuestro, un esqueleto que no les protege... Si no tuvieran esqueleto toda la sangre y la carne y las tripas se desparramarían por el suelo... más que un esqueleto es un sujetador. Un sujetador de carne y vísceras. Algo muy rudimentario" (pp. 28). Y no se quedan ahí las teorías, sino que también se arguyen teorías



evolutivas desde la perspectiva "cucarachil": "Aparecieron los Pasos, poco a poco, paso a paso... A estos cambios, ellos mismos los llaman, pomposamente, "Evolución"... la tal llamada evolución no es más que un rosario de penalidades. Perdieron la cola, perdieron el pelo, hasta perdieron la habilidad de subirse a los árboles y necesitar lo menos posible" (pp. 44). Incluso llega a decir que los "pasos" las maltratan por envidia: "Sienten repugnancia ante nosotras. Se entretienen torturándonos", "...Puede que se deba a la envidia" (pp. 78), e incluso se sienten superiores: " es esa visión global lo que caracteriza a seres superiores como tú y yo" (pp. 79). Pero además de dotar a las cucarachas de una historia, de unas teorías evolutivas, también las dota de una filosofía existencial, en la que critican a los seres humanos y la importancia que se dan: "A todos lo seres vivos, y sin que yo pueda encontrar una razón convincente para ello, su propia existencia le hace una ilusión desmedida" (pp. 24) También hacen gala de una filosofía popular en la que están presentes sus propios refranes; en relación a los comentarios sobre la estructura ósea de los "Pasos", una de las cucarachas dice: "lo que de verdad importa es tener un buen esqueleto. Por eso dice el proverbio: No te ocupes del cuerpo ni del alma, sino del esqueleto. O también; Ossa sani, mes sana: Esqueletosano, mente sana" (pp. 28). Incluso parecen poseer una especie de religión o superstición, en varias referencias que las cucarachas hacen a un paraíso en el que dicen no existen los Pasos ni los peligros: "A mí me han dicho que existe un lugar donde no hay..." (pp. 18); "encontraré un lugar donde el espacio no sea una amenaza" (pp. 30).

En todos estos ejemplos se hace evidente otro de los recursos recurrentes en el teatro de Antonio Álamo. Si en las dos obras analizadas anteriormente, recreaba el cómo pudo haber sido una parte oculta de la historia, en esta recrea el cómo puede ser otro tipo de mundo, un mundo paralelo al nuestro y que se oculta a nuestros ojos, lo que resulta ser una invitación a los hombres a extender la amplitud de miras para dar luz a algunas zonas en penumbra de nuestra existencia más cercana, y que no somos capaces de ver por nuestra egocéntrica ceguera.

Un mundo el nuestro representado por los dos personajes humanos de la obra, la otra cara del espejo, el otro extremo de la perspectiva. Ante la

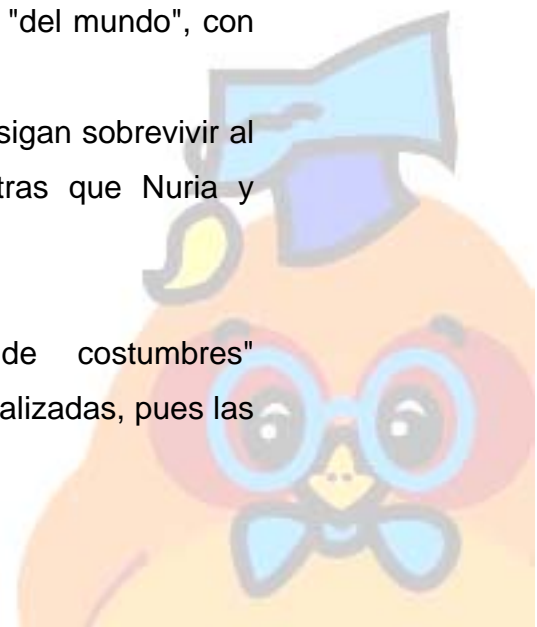


inclusión de estas dos perspectivas, estamos haciendo explícito otro punto común con las obras precedentes, que se hace en esta ocasión más patente. Si en las obras ya analizadas advertíamos la existencia de un macrocosmos que incidía directamente, o en el que se insertaba el transcurso de la acción, esos dos mundos, el microcosmos de las cucarachas y el macrocosmos del mundo en el que se insertan las relaciones humanas, se funden en una sola obra dramática. Pues ese macrocosmos está representado por Nuria y Carmen, hija y madre respectivamente. Este mundo está dominado por la incomunicación, que se representa simbólicamente a través de la conversación telefónica entre ellas en la que apenas pueden entenderse, una comunicación inexistente entre humanos, que hace por lo tanto imposible la comunicación con el mundo. Está definido también por el egoísmo y los pequeños problemas de convivencia, problemas domésticos insignificantes, en contraste con la lucha por la supervivencia que están manteniendo las cucarachas, un contraste que es el fin pretendido por Álamo con la escenificación de esos dos mundos.

Pero llega un momento en que se produce una interacción entre ambos cosmos, un intento de comunión cósmica, algo así como encuentros en la Tercera Fase, como lo cuenta una de las cucarachas, la que mantuvo el contacto. Resulta también simbólico que sea Carmen, una anciana, y más concretamente, una anciana que padece demencia senil (la tara, esta vez psíquica, vuelve a ser un recurso recurrente), la que consigue comunicarse con las cucarachas, precisamente porque está más alejada del mundo real circundante que resta perspectiva por la alienación a que somete y el apego a lo mundano que provoca. También simbólicamente ese contacto se frustra por Nuria, una de esas personas "del mundo", con los pies en la tierra que solo se preocupan de sí mismas.

También resulta simbólico que las cucarachas consigan sobrevivir al escaparse del vaso donde estaban encerradas, mientras que Nuria y Carmen continúan inmersas en su ciénaga cotidiana.

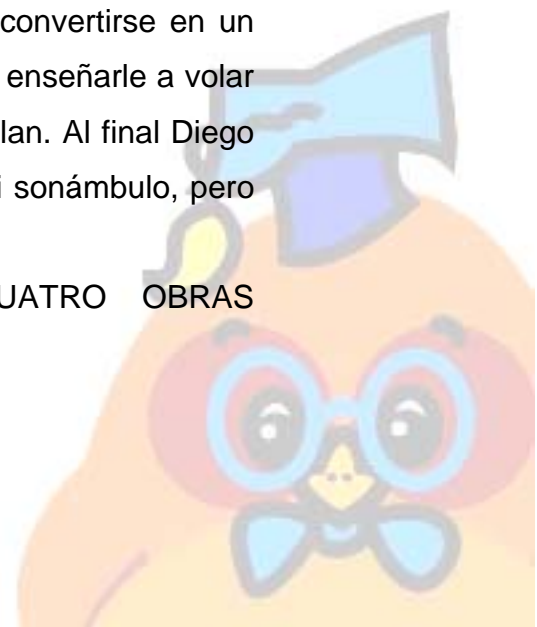
La otra comedia que hemos rotulado "de costumbres" contemporáneas, quizá sea la obra más distinta de las analizadas, pues las



recurrencias marcadas no aparecen o están presentes de forma más diluida. Se dan algunos recursos, como el del humor, la tara del personaje principal y el simbolismo que aquí se hace fundamental, mientras que en otras obras se da de forma inconstante, más repartido.

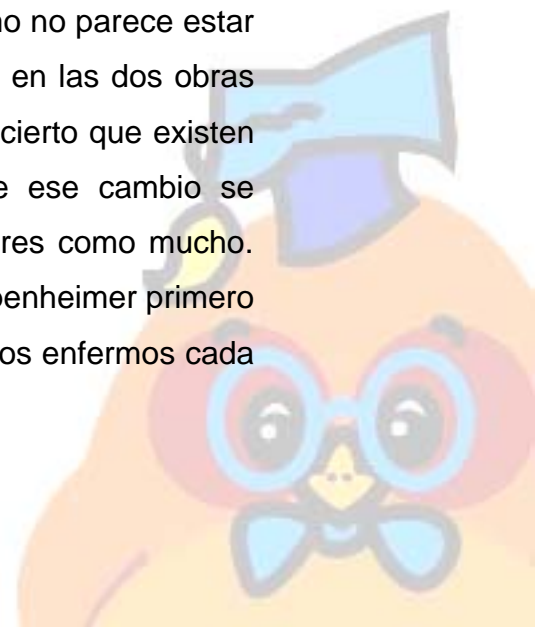
El humor se nos ofrece por las situaciones disparatadas que provoca un hombre que se comporta de forma inhabitual por su tara: se trata de un esquizofrénico, cosa que vamos descubriendo poco a poco, no se nos presenta ya desde el principio como un enfermo, como sucedía en la obra homónima. Se dan, como hemos dicho varias situaciones disparatadas que mueven al lector-espectador a la risa. Es el caso de la minuciosa reconstrucción de la escena de una noche ficticia de pasión con una inexistente jovencita para sorprender a su hermano, que él cree que llegará de un momento a otro: dispone estratégicamente los preservativos, se arranca pelos del pubis, ensucia las sábanas de mayonesa... Pero llega su mujer de improviso, que estaba de viaje y al pisar un preservativo se le queda pegado al zapato y él tiene que hacer alardes para quitárselo; la situación violenta en el momento en que le confiesa que ha comprado una gallina que habla y va a enseñarle a volar... Además miente en varias ocasiones. Todo ello está provocado por su locura a la que llega debido a su frustración vital. Diego, el protagonista se siente fracasado ante el éxito de su hermano, se siente fracasado ante su mujer y ante el mundo y es por ello que se da a la bebida y presenta síntomas de esquizofrenia. Es aquí donde entra el simbolismo de la gallina que se explica de la siguiente manera: volar siempre ha constituido para el hombre un sueño y un símbolo de libertad. Diego pretende sin saberlo aprender a volar liberarse de su peso de frustración y en su esquizofrenia escucha a una gallina decirle que puede enseñarle a volar. La gallina pasa a convertirse en un símbolo de su propia frustración, pues ¿cómo va a poder enseñarle a volar una gallina? Todo el mundo sabe que las gallinas no vuelan. Al final Diego pretende volar sin ayuda: "(Sale afuera, a la terraza, casi sonámbulo, pero determinado a volar)"

OTROS PUNTOS EN COMÚN ENTRE LAS CUATRO OBRAS COMENTADAS:



Ya hemos advertido machaconamente que el humor es uno de los rasgos que más fidedignamente caracterizan el teatro de Antonio Álamo, y ya hemos analizado alguno de los recursos humorísticos que más se repiten a lo largo de su producción y que tienen gran valor significativo dentro del planteamiento general de cada una de sus obras. Pero aparte de estos accesos de humor tan significativos, podemos encontrar un caudal enorme de juegos lingüísticos, chistes, figuras retóricas etc.. a poco que un lector avezado se sumerja en estos mundos teatrales que crea Álamo. Abundan las hipérboles, las tautologías que provocan el chiste, dilogías, absurdos, símiles, alegorías, metáforas, sobre los que podríamos citar multitud de ejemplos de cada uno de estos recursos. Incluso se repiten los temas de ciertos chistes, como es el tema de Hitler, que da mucho juego tanto en *Los borrachos* como en *Los enfermos*. Ya hemos hecho alusión más arriba a los comentarios de Stalin sobre el asunto, pero en *Los borrachos* hablan del "cojón" de Hitler y de su "ojo del culo" de forma casi absurda: "... es que un testículo de Hitler debe quedar muy bien en la repisa del salón de una familia acomodada... En el caso de Hitler, si algo debiera ser conservado, que lo dudo, ¿no sería el ojo del culo? ha producido mucha mierda... Pero ¿puede el ojo del culo ser conservado?" (pp.58).

Otro de los puntos en los que podemos ejercer la comparación es en la unidad de espacio. La única pieza en la que se cumple con total prioridad es en la última que se ha comentado, en donde la acción se desarrolla íntegramente en el apartamento de Diego. En *Pasos* se desarrolla también en un solo lugar, el apartamento de Carmen, pero la aparición en escena de las cucarachas implica una reducción a escala para que puedan alcanzar el tamaño de personajes. Parece claro que Álamo no parece estar cómodo con la excesiva variación de escenarios, incluso en las dos obras que más variación se producen a este respecto. Bien es cierto que existen cambios de escenario, pero es necesario advertir que ese cambio se produce de acto a acto y sus obras están divididas en tres como mucho. *Los borrachos* se desarrolla en el apartamento de los Oppenheimer primero y en el bar de un hotel posteriormente, mientras que en *Los enfermos* cada



uno de los tres actos cuenta con tres localizaciones diversas: el sótano de Hitler, una sala y la habitación de Stalin respectivamente.

Otra característica común, podría ser el hecho de que dos de las obras *Los borrachos* y *Los enfermos* pueden leerse en clave de novela corta, como lo demuestra el hecho de que en ambas obras Álamo nos aporta datos acerca del carácter y vida pasada de los personajes que no son habituales en la dramaturgia.

