



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Estudios Avanzados de Teatro

Presentación del autor dramático

**Fernando de las Heras Cabezuelo y análisis
de su texto *La Madrugada Herida***

Trabajo fin de estudio presentado por:

Alberto Jiménez Escalante

Tipo de trabajo:

Investigación

Directora:

María Caudevilla Rodríguez

Fecha:

13/07/2021

Resumen

El presente trabajo supone el primer estudio de investigación académica que se aproxima a la figura del dramaturgo español Fernando de las Heras Cabezuelo. Por consiguiente, se analizan tanto los datos biográficos más relevantes del autor como los hitos fundamentales de su actividad teatral. De esta forma, este itinerario vital permite comprender desde el origen de su relación con el hecho escénico hasta la evolución de sus motivaciones artísticas. Posteriormente, este recorrido desemboca en un análisis minucioso sobre su texto dramático más reconocido hasta la fecha, *La Madrugada Herida* (2015). Esta dramaturgia, la primera de sus obras en abordar directamente la temática de la guerra civil española, alberga numerosas significaciones en los elementos que conforman su estructura. Por tanto, el análisis desmenuza esas complejidades construidas por el autor con el fin de comprender las vinculaciones existentes en el texto entre las grandes tragedias clásicas aludidas, los sucesos acontecidos en España en el año 1936 y la realidad española contemporánea.

Palabras clave:

Fernando de las Heras Cabezuelo, teatro español contemporáneo, memoria histórica, guerra civil española, intertextualidad, *metateatro*.

Abstract

This work is the first academic research that approaches to the figure of the Spanish playwright Fernando de las Heras Cabezuelo. Therefore, either the most relevant biographical data of the author or the essential milestones of his activity on theater are analyzed. Consequently, this itinerary throws his life permit to understand from the origin of his relationship with the stage to the evolution of his artistic motivations. Afterwards, this path leads to a detailed analysis of his most recognized dramatic piece up to date, *La Madrugada Herida* (2015). This play is the first one of his works to directly deal the theme of the Spanish Civil War. It also contains several meanings in the elements that built up its structure. Therefore, the analysis breaks down these complexities constructed by the author in order to understand the links in the play among three elements: the great classical tragedies referenced, the events that took place in Spain in 1936 and the current Spanish reality.

Keywords:

Fernando de las Heras Cabezuelo, Spanish contemporary theatre, historical memory, Spanish civil war, intertextuality, *metatheatre*.

Índice de contenidos

1. Introducción	7
1.1. Objetivos de la investigación	8
1.2. Estado de la cuestión	9
1.3. Metodología.....	11
2. Fernando de las Heras Cabezuelo	13
2.1. Datos biográficos y su relación con el hecho teatral	13
2.1.1. Primera etapa: Interpretación y discontinuidad con el teatro	13
2.1.2. Segunda etapa: Escritura y profesionalización	17
2.2. Producción dramática	21
3. Análisis del texto <i>La Madrugada Herida</i> (2015)	23
3.1. Estructura externa	24
3.1.1. División del texto.....	24
3.1.2. Paratextos	26
3.1.2.1. Título.....	27
3.1.2.2. <i>Dramatis personae</i>	29
3.1.2.3. Acotaciones	30
3.1.2.3.1. Acotaciones personales.....	31
3.1.2.3.2. Acotaciones espaciales.....	33
3.1.2.3.3. Acotaciones temporales.....	35
3.1.2.3.4. Acotaciones sonoras.....	37
3.2. Estructura interna	42
3.2.1. Segmentación del texto	42
3.2.1.1. La unidad aristotélica.....	43
3.2.1.2. La estructura de la acción.....	43

3.2.1.3. La trama	45
3.2.2. Fuerzas internas	46
3.2.2.1. El género dramático	46
3.2.2.2. Los actantes	50
3.2.2.3. El conflicto	53
3.2.2.4. La tensión dramática	59
3.2.2.5. Las subtramas	61
3.2.3. Personajes	63
3.2.3.1. Grados de representación	64
3.2.3.2. Reparto y configuración	65
3.2.3.3. El análisis del personaje.....	66
3.2.4. Espacio.....	83
3.2.4.1. Espacios de la comunicación teatral	83
3.2.4.2. El espacio de la ficción.....	86
3.2.5. Tiempo.....	88
3.2.5.1. El tiempo de la comunicación teatral.....	88
3.2.5.2. El tiempo de la ficción	90
3.3. Sentido profundo del texto.....	92
4. Conclusiones.....	96
Referencias bibliográficas.....	100
Anexo A. Transcripción de la entrevista con el autor.....	103
Anexo B. Evolución del Teatro Cómico.....	125

Índice de tablas

Tabla 1. Relación entre elementos de la estructura externa y de la estructura interna.....	43
Tabla 2. Los conflictos internos presentes en los personajes dramáticos	55
Tabla 3. El conflicto de relación colectivo	56
Tabla 4. Los conflictos de relación individual entre personajes.....	57
Tabla 5. El conflicto social.....	59
Tabla 6. Distribución de las subtramas y el conflicto principal en la acción	62
Tabla 7. Presencia en escena de los personajes dramáticos: configuraciones.....	65
Tabla 8. Rasgos y roles en los personajes dramáticos.....	67
Tabla 9. Líneas temáticas principales y secundarias.	94

Índice de figuras

Figura 1. Esquema actancial	51
-----------------------------------	----

1. Introducción

Con una alta probabilidad, todas aquellas personas que a lo largo de su vida no han podido conocer a Fernando de las Heras Cabezuelo, o aquellas que no han podido coincidir con una puesta en escena sobre alguno de sus textos, tendrán dificultades para poder ubicar su figura dentro del panorama teatral español. Este hecho no encuentra su explicación porque se trate de un joven autor con una incipiente carrera, ya que, a la fecha de realización de este trabajo, el autor ha superado su edad de madurez para entrar en la última fase vital de la existencia. Sin embargo, aunque comenzó su etapa como escritor dramático pasados los cincuenta años, está siendo capaz de legar al acervo teatral numerosos textos de una alta calidad dramática que no dejan impasibles tanto a los profesionales del teatro como a aquellos que los han leído o han podido asistir a sus escenificaciones. Aun así, la complicación que puede llegar a suponer el acceso a sus textos teatrales es probablemente el principal motivo por el cual su interesante producción dramática no se ha visto correspondida con el lógico interés por parte de los investigadores teatrales. Por tanto, este trabajo de investigación se convierte en un paso casi natural y necesario para poder presentar al dramaturgo a la comunidad científica.

La primera parte de este estudio aborda directamente el escollo principal que presenta su figura: la búsqueda de datos. De esta manera, gracias a la entrevista mantenida con el autor el día 8 de mayo de 2021, se tiene ya disponible un documento que da voz al autor permitiendo hacer una categorización y filtrado de los datos biográficos más relevantes desde el punto de vista teatral: inicios e influencias, su primera fase con la interpretación actoral y la relación intermitente con los escenarios, los actantes que influyen en su retorno a la actividad escénica, la escritura dramática y sus etapas en la profesionalización, enumeración y clasificación de su producción dramática. Toda esta información ofrece un buen soporte para aproximarse a conocer a Fernando de las Heras Cabezuelo. Sin embargo, aunque este primer trabajo contribuya a responder muchos necesarios porqués, otros permanecerán seguramente sin formular, pero lo irán haciendo siguiendo el ritmo propio que presenta el devenir de las investigaciones académicas.

Para ampliar este trabajo de investigación y no quedarse en la sola presentación del autor, que de por sí ya hubiera sido un valioso aporte para la comunidad académica, se decide analizar en profundidad su texto más aclamado hasta la fecha por la comunidad

teatral: *La Madrugada Herida* (2015). Escrito más de diez años después de su paso por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, este texto pertenece a una línea temática claramente identificable en la trayectoria del autor: el franquismo. Aunque realmente el texto se encuadra en los primeros sucesos de la guerra civil española, se plantea también como un precedente necesario a revisar para poder comprender el inmediato régimen posterior e incluso algunas actitudes del presente. Para ello, el estudio de la dramaturgia se articula sobre dos líneas interrelacionadas y que a la vez son fundamentales para el análisis dramático: la estructura externa y la estructura interna. Servirán de guía para poder reconocer a través de ellas varios parámetros fundamentales en *La Madrugada Herida* (2015): el estilo de escritura dramática, la reutilización de los conflictos de los textos clásicos y sus personajes, el uso de la intertextualidad como una herramienta para amplificar el discurso del texto utilizando el soporte de otros dramaturgos, la *metateatralidad* en la línea discursiva del texto y en su potencialidad espectacular. Finalmente, y siempre dentro de las posibilidades que ofrece la metodología empleada, se reflexiona sobre las motivaciones que llevaron a Fernando de las Heras Cabezuelo a escribir esta dramaturgia de encargo en su colaboración con el Estudio de Artes Escénicas Expresando. Así es como *La Madrugada Herida* (2015), obra escrita después de su colaboración con la asociación cultural Al Alba, inicia una etapa en su escritura que se destaca por la intensificación de su discurso reivindicativo sobre los derechos civiles.

Para terminar, al tiempo que esta dramaturgia recibía el Accésit por parte de la ESAD de Extremadura se sumó el interés de realizar una puesta en escena por parte del prestigioso director de escena Mariano de Paco Serrano. Hecho que no hace sino reforzar la teoría del interés que suscitó este texto y que ha ayudado a este investigador a tomar la decisión de empezar con este texto la investigación sobre este autor dramático.

1.1. Objetivos de la investigación

a) Objetivo general

Presentar la figura del dramaturgo Fernando de las Heras Cabezuelo a la comunidad científica creando una nueva línea de investigación.

b) Objetivos específicos

1. Conocer e interpretar la relación que Fernando de las Heras Cabezuelo ha mantenido con el hecho dramático a lo largo de su vida.
2. Aportar unas primeras claves fundamentales que permitan comprender la poética creadora de su escritura.
3. Identificar y ubicar la producción dramática del autor.
4. Analizar en profundidad el texto dramático de Fernando de las Heras Cabezuelo más reconocido hasta la fecha por la comunidad teatral: *La Madrugada Herida* (2015).

1.2. Estado de la cuestión

Hoy en día, cualquier investigador, lector o curioso sobre la figura de Fernando de las Heras Cabezuelo comprenderá que la información accesible sobre su vinculación con el hecho teatral no es amplia. Por ello, son limitadas las potenciales fuentes primarias y secundarias que hay disponibles a través de las diversas herramientas habituales que el investigador tiene a su alcance. Estas declaraciones se llevan a cabo siendo consciente de que, dependiendo del enfoque y de los términos en que se plantea una investigación bajo un mismo tema de estudio, unas mismas fuentes podrán pasar de considerarse como primarias a secundarias, y viceversa. Sin embargo, aquellos que conocen a Fernando de las Heras Cabezuelo de cerca comprenden que la difusión de su obra no se corresponde con la contundencia dramática de sus textos y, de esta manera, las razones de que permanezca en el anonimato deben buscarse en su carácter humilde. Las palabras que le dedica Mariano de Paco Serrano en el prólogo de la edición del texto en la publicación *Parábasis IV* (2018) lo confirman: “Su profundo conocimiento del teatro como literatura dramática, su cultura, su modestia y su práctica escénica a través de la formación recibida en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid le han hecho encontrar aquello que tantos buscan” (p. 131). Por tanto, la ausencia de material no es sino un aliciente en la pertinencia de llevar a cabo este trabajo de investigación para que suponga la primera piedra de otras muchas que le sigan. Esto es debido a que el campo de estudio que se abre ante el investigador es aún amplio e inexplorado existiendo todavía muchos puntos de vista interesantes desde los que abordar la trayectoria de este autor. De esta manera, es probable que con el transcurso del tiempo vayan apareciendo otros trabajos de investigación en torno a este autor como por ejemplo; monográficos sobre su figura que ayuden a enmarcarlo en su afinidad a una

determinada corriente teatral o en relación con otros autores de su generación, otros análisis de texto sobre sus dramaturgias y las relaciones que presentan entre ellas, o ampliar los datos aportados por este estudio sobre las características de su proceso creativo y detalles sobre sus etapas de creación. Para el presente autor de este trabajo, esta situación actual es un gran estímulo, sin dejar de ser un reto al mismo tiempo.

En cuanto al rastreo de datos sobre su relación con la actividad teatral, la primera referencia destacable es el *currículum vitae* que se puede consultar en la página web de la Academia de las Artes Escénicas de España. Este documento informal, aun considerándolo solamente como un punto de referencia subjetivo para un investigador, sí sirve para hacerse una idea de la dilatada relación en el tiempo que ha tenido este autor con el hecho escénico. Otros detalles complementarios sobre su vida se pueden encontrar fácilmente a través de la red social de contactos profesionales *Linkedin*. Los datos que aparecen en ambos archivos se profundizan, corrigen y extienden de manera amplia con la entrevista realizada al autor el 8 de mayo de 2021 como parte del proceso de investigación de este trabajo.

Con respecto a su producción dramática, los textos que presentan una mayor facilidad de acceso son: *Cuando el viento no silba o James Dean's Sweet Dream* (1998), publicada por el departamento de Publicaciones de la RESAD; *La azotea de las malvas* (2001), publicada por la RESAD como muestra de la promoción de dramaturgia del año 2000/2001 y *La Madrugada Herida* (2015), texto accesible por medio de la publicación *Parábasis IV* (2018), producida por la ESAD de Extremadura. Esta última dramaturgia, como se indicó antes, fue galardonada con el premio Accésit del III Certamen de Textos Teatrales Parábasis-Jardín de Ulloa, convocado por la Fundación Mercedes Calles-Carlos Ballesteros, el Museo Palacio de los Golfines de Abajo y la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura. Además, la edición del texto en su publicación *Parábasis IV* (2018) contiene un interesante prólogo llevado a cabo por Mariano de Paco Serrano que servirá de apoyo a este trabajo. No obstante, estas tres dramaturgias mencionadas no son todas las que se pueden encontrar bajo su autoría, ya que se pueden contabilizar al menos quince a día de hoy. Gracias a las aportaciones obtenidas en la citada entrevista con el autor, la comunidad científica puede tener ya un listado completo de sus dramaturgias.

Para finalizar, es conveniente mencionar que se han encontrado también referencias a varias escenificaciones realizadas sobre algunos de sus textos por distintos grupos de

teatro, aunque estas no hayan podido servir como fuentes primarias o fuentes secundarias para este trabajo de investigación. Estas puestas en escena tuvieron lugar en salas alternativas, certámenes de teatro, centros culturales, asociaciones culturales y en distintas colaboraciones con el sindicato Unión General de Trabajadores (UGT). Adicionalmente, se ha tenido acceso a un menor número de reseñas teatrales sobre las citadas puestas en escena.

1.3. Metodología

Para dotar a este trabajo de los estándares necesarios, se utiliza como guía el siguiente manual: *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura* (2001) de Umberto Eco. Una vez establecido este punto de referencia, es el momento de determinar la metodología que garantice obtener las metas prefijadas por los objetivos. Por tanto, es necesario avanzar en dos facetas: por un lado, investigar la figura de Fernando de las Heras Cabezuelo en su relación con el hecho dramático y, por otro, el análisis de su dramaturgia *La Madrugada Herida* (2015).

En el estado de la cuestión se ha podido comprobar que los datos disponibles a día de hoy para estudiar su figura resultan incompletos como para respaldar esta tarea. Por lo que se necesita ampliar las fuentes primarias para poder otorgar solidez al estudio. De esta manera, se ha implantado como método adecuado para esta primera parte la realización de una extensa entrevista con Fernando de las Heras Cabezuelo, cuya transcripción completa se encuentra adjunta en el *Anexo A*. Se elige este método siguiendo los consejos que aporta Graham Gibbs en su obra *Analysing Qualitative Data* (2009). No obstante, este autor anglosajón pone en preaviso de que con esta herramienta es fácil esperar una respuesta subjetiva, aunque sincera, de los entrevistados. Por ello, el resultado de la entrevista mantenida con el autor dramático precisa de una interpretación objetiva posterior y bajo esta premisa se ha redactado el apartado segundo de este trabajo. Aunque es conveniente mencionar que la sinceridad mostrada por el autor en sus respuestas ha facilitado esta posterior labor de análisis.

La segunda parte de la investigación se centra en el estudio de su dramaturgia, *La Madrugada Herida* (2015). De esta manera, el propio texto literario dramático se erige como la fuente primaria principal. Para poder emprender la tarea de su análisis se han utilizado los siguientes manuales teóricos: *Cómo se comenta una obra de teatro* (2012) de José Luis

García Barrientos. Este manual teórico es un referente en el universo académico para el comentario de texto, por esta razón, no puede ser sino el pilar fundamental para esta tarea. Como complemento al primero, se ha elegido otro estupendo manual teórico para la comprensión de los mimbres de la literatura dramática, *La escritura dramática* (1998) de José Luis Alonso de Santos. Este libro supone el perfecto complemento ya que profundiza en conceptos propios de la escritura que otros manuales dan por sentados. Por último, se utiliza el *Diccionario del teatro* (1998) de Patrice Pavis como tercer elemento de apoyo cuando se necesita profundizar en algún término teatral más específico.

En *La Madrugada Herida* (2015) se detectan otras fuentes primarias para el análisis pero que se consideran de segundo orden por emanar del propio material textual principal. Estas fuentes corresponden con: los villancicos populares *Huyendo del Rey Herodes* (s.f.) y *A las 12 de la noche* (s.f.), cuyas versiones de las letras se han podido encontrar en la plataforma de vídeos *YouTube*; Las canciones de la Guerra Civil *Los Cuatro Generales* (1936) y *El puente de los Franceses* (1936), de las que se ha podido consultar algunas versiones de época gracias al proyecto de la Universidad de Alicante *Devuélveme la voz* sobre el material sonoro radiofónico en los años del franquismo y la transición democrática; y por último, el himno de La Falange Española *Cara al Sol* (1935) y un fragmento grabado de un discurso de Margarita Xirgu en 1932, los cuales se pueden localizar también en *YouTube*.

Una vez iniciado el análisis aparecen otras fuentes secundarias que ayudan a consolidar el entendimiento sobre las características particulares detectadas en la dramaturgia de estudio. En concreto, los siguientes manuales teatrales componen la bibliografía secundaria: *Los géneros dramáticos* (2000) de Miguel Medina Vicario, *Semiótica Teatral* (1989) de Anne Ubersfeld, *El análisis de los espectáculos* (2002) de Patrice Pavis, *Trabajo dramaturgo y puesta en escena* (2002) de Juan Antonio Hormigón, *El espacio vacío* (2016) de Peter Brook, *Semiología de la obra dramática* (1987) de María del Carmen Bobes Naves, *Para un análisis del paratexto teatral* (1984) de Jean-Marie Thomasseau. Otros textos no específicamente teatrales pero que realizan indudables aportaciones para mejorar el entendimiento de la dramaturgia son: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (1986) de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Defensa de la Cultura* (1937) llevado a cabo por el quinto Regimiento de Milicias Populares, el artículo de investigación titulado *El romance de "La huida a Egipto" en cuatro versiones gaditanas: sus variantes con otras*

formas hispánicas (1988) publicado por Virtudes Atero Burgos, *Atmósferas* (2006) de Peter Zumthor, el *Número monográfico dedicado a los hermanos Machado* (1983) publicado por la Institución Fernán González y el dossier de la puesta en escena realizada por Mariano de Paco Serrano. Por último, el material y las herramientas utilizadas para comprender la configuración del desaparecido Teatro Cómico y que han servido de base para elaborar el breve resumen ilustrado contenido en el *Anexo B: El catálogo ilustrado Madrid en Galdós, Galdós en Madrid* (1988) para la exposición sobre el autor en el Palacio de Cristal del Retiro; el cuadro *El Baile de Capellanes* de Ricardo Balaca; la imprescindible entrada *Capellanes, mucho más que un café* (2017) que se puede encontrar en el *blog* de Giménez, M.R; la aplicación web que permite consultar el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid; la valiosa herramienta de la *CARTOTECA* del Instituto Geográfico Nacional y la *Fototeca* del Patrimonio Histórico del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE).

2. Fernando de las Heras Cabezuelo

2.1. Datos biográficos y su relación con el hecho teatral

2.1.1. Primera etapa: Interpretación y discontinuidad con el teatro

Fernando de las Heras Cabezuelo nace en el año 1950 en el seno de una familia modesta y muy conservadora de Madrid. Su vinculación con el teatro no se estimuló de manera directa por los miembros de su familia; además, ninguno de ellos se dedicaba al mundo del espectáculo o era miembro de la cultura oficial. Por tanto, su encuentro con el teatro va a ser un hecho más inconsciente que premeditado que va a necesitar de años de ensayo y error hasta encontrar un hueco desde el que proyectarse artísticamente. Pero, gracias a la entrevista, se pueden identificar algunas influencias indirectas que el propio autor destaca que podrían haber contribuido a ello:

a) **La abuela materna.** Según las propias palabras del autor, la abuela de Fernando de las Heras Cabezuelo era una mujer analfabeta que había acudido con asiduidad al teatro popular de su época, por ello era el único miembro de la familia que mostraba interés por el teatro. Su abuela había conseguido aprenderse de memoria varias de sus obras preferidas, que después se las recitaba a él durante su infancia. Esta es la única influencia familiar directa que se puede considerar como su primer contacto con el universo teatral.

b) **Las radionovelas.** Hay que recordar que las radionovelas eran un hecho sociológico inmenso en la dictadura franquista. Así lo atestigua la película *Historias de la radio* (1955), grabada en pleno franquismo por José Luis Sáenz de Heredia. Fernando de las Heras Cabezuelo lo recuerda de la siguiente manera: “(...) se conseguía entrar en un mundo melodramático que tenía mucho que ver con las peripecias del mundo de la copla y las canciones de la época” (Anexo A¹). Es interesante resaltar la mención que hace sobre el melodrama pues, tras la experiencia de haber leído varias de sus dramaturgias, se pueden identificar elementos melodramáticos en su escritura. En algunas obras de su producción dramática el melodrama funciona de una manera similar a como lo hacen en las películas de los cineastas Douglas Sirk o Willian Wyler. En consecuencia, la tragedia y el discurso del texto quedan envueltos por una peripecia melodramática.

c) **El teatro oficial.** Cualquier tipo de teatro siempre tiene la capacidad de educar a la sociedad, aunque lo haga de una manera informal. Por tanto, que Fernando de las Heras Cabezuelo decidiera asistir con asiduidad al Teatro María Guerrero, al Teatro Español, etc., indudablemente creaba en él una sensibilidad hacia el hecho dramático, aunque no dispusiera de los instrumentos necesarios en aquel momento para poder comprenderlo en profundidad. Así lo expresa el autor: “Yo no acababa de entender las reflexiones y me quedaba más con la peripecia (...) que con el propio hecho dramático que el autor y el director querían contar” (Fernando de las Heras Cabezuelo, Anexo A).

Fernando de las Heras Cabezuelo comienza a los dieciocho años su andadura en el teatro junto con algunos amigos, Jorge Saura y Guillermo Heras. Los tres fundan el grupo de teatro aficionado *Saudade*, palabra que en los idiomas gallego y portugués significa nostalgia. Este hecho concurre en el tiempo con el movimiento transversal Mayo del 68 que desató profundas transformaciones en el mundo a través de una corriente pacifista y progresista. Pero, ni mucho menos ocurrió en España con la intensidad en que lo hiciera en otros países del mundo; de hecho, la mayoría de movilizaciones se quedaron en el ámbito universitario y fueron reprimidas con dureza por la dictadura franquista. Sin embargo, sí existía en la sociedad española una fractura entre la generación superviviente de la Guerra Civil y aquellos jóvenes que miraban con ingenuidad y esperanza hacia otro tipo de países y modos de organización social. No parecía satisfacerles el milagro económico que el desarrollismo de los tecnócratas ofrecía a la sociedad, ni los éxitos internacionales en el

¹ Las citas del autor proceden del *Anexo A- Transcripción de la entrevista con el autor*. Esta codificación de citas será aplicable solo a lo largo del segundo apartado.

festival de Eurovisión, ni la apuesta desaforada que la dictadura hizo por el turismo y que lograba blanquear la mala imagen internacional que mantenía España. Esta pequeña introducción es necesaria para poner en contexto la decisión que tomaron estos tres jóvenes de hacer puestas en escena que después interpretaban ellos mismos. Sin embargo, no todos lo hicieron con esa conciencia de utilizar el teatro como catalizador de la transformación social para generar una conciencia antifranquista; así lo expresa el propio Fernando de las Heras Cabezuelo en la entrevista: “Mi vinculación con el teatro nace, en mi caso concreto, desde una ingenuidad un poco egocéntrica y sin ninguna conciencia del hecho escénico” (Anexo A). Esta falta de homogeneidad producía contradicciones en la elección del repertorio del grupo. Mientras que Fernando de las Heras Cabezuelo proponía textos clásicos de autores como Alfonso Paso o Víctor Ruiz Iriarte, relacionados con las comedias estrenadas en los teatros comerciales de la época, Guillermo Heras estaba interesado en una línea más comprometida con la situación del momento, buscando textos de autores como, Eugène Ionesco, Osvaldo Dragún, Slawomir Mrozek o Bertolt Brecht. Sin embargo, la vinculación y la experiencia obtenida por Fernando de las Heras Cabezuelo con el grupo de teatro Saudade terminaron cuando fue requerido por el servicio militar obligatorio. El grupo de teatro modificó su estructura inicial: el grupo seguiría en activo con Guillermo Heras al frente, Jorge Saura marchó a Rusia para formarse en arte dramático y Fernando de las Heras Cabezuelo buscaría en la interpretación actoral nuevas posibilidades.

Una vez abandonado este grupo de teatro, decide apostar por aprender mejor el oficio de la interpretación y entra a formar parte de la Escuela de Arte Dramático Sindical patrocinada por el Ministerio de Información y Turismo. Fernando de las Heras Cabezuelo expresa que sus aspiraciones en aquel momento: “eran ganarme la vida con rapidez y, ya de paso, sentirme valorado como individuo y encontrar una manera de integrarme socialmente” (Anexo A). De sus palabras resultan más relevantes los deseos de valoración e integración social que no conseguía encontrar. A continuación, aclara: “Una integración que yo no sentía que se me otorgase ni en el mundo familiar ni en el mundo de la educación, (...) iba de fracaso escolar en fracaso escolar. Desde esa frustración constante nació la necesidad de hacer teatro.” (Fernando de las Heras Cabezuelo, Anexo A). Estas declaraciones estimulan a pensar que podría haberle ayudado más, en aquel momento, una utilización del teatro en forma de dramatizaciones; es decir, un trabajo artístico sin presión y que pone en valor el

proceso más que el resultado. Aunque, por otro lado, ya se sabe que hubiera sido imposible que accediera a ello pues es una disciplina que, aunque en el mundo anglosajón empezaba a dar sus primeros pasos, no empezó a conocerse en España hasta bastante tiempo después.

Lo que sí consigue en la Escuela de Arte Dramático Sindical es conocer a grandes figuras del teatro español del momento, como son: José Monleón, Adolfo Marsillach, Manuel Dicenta, Núria Espert, Vicente Romero o Modesto Higuera. Las charlas que recibieron los alumnos por parte de estas figuras tuvieron que ser de gran calidad y se pueden considerar como sus primeras clases formales de teatro. Por otro lado, Fernando de las Heras Cabezuelo formó parte, junto con otros alumnos de la escuela sindical, de un grupo de teatro aficionado patrocinado por esa institución que llevó en gira autos sacramentales por las iglesias de toda España. Se puede concluir diciendo que son sus primeros intentos hacia una profesionalización como actor.

Otro de los puntos clave para entender la trayectoria de Fernando de las Heras Cabezuelo en el teatro es el suceso que va a suponer su abandono de los escenarios y que él mismo achaca al miedo escénico. Al poco tiempo de obtener el carnet de actor participó en la filmación de una película amateur de Super-8 en donde interpretaba el papel protagonista, pero se encontró emocionalmente anestesiado ante la cámara. Este suceso tuvo su reflejo también en el teatro. De lo que cabe interpretar que no estaba lo suficientemente preparado en aquel momento como para asumir la responsabilidad que conlleva un papel de ese calibre. Por tanto, la situación de no disponer de una red de apoyo que ayude a comprender qué es lo que había sucedido y por qué favoreció que el trauma se convirtiese en bloqueo. Al poco tiempo abandona los escenarios y la actividad teatral.

No va a ser hasta el año 1993 cuando retome la interpretación con el personaje del psiquiatra Martin Dysart, en el texto de *Equus* (1973) de Peter Shaffer. Esta experiencia positiva con la actuación a la edad de 43 años le lleva a realizar un segundo intento en la profesionalización como actor. Al año siguiente es admitido en un curso dentro del estudio de actores que dirige Juan Carlos Corazza en Madrid. Este punto se considera fundamental para comprender su recorrido en el teatro, ya que en el citado estudio coincide con los reconocidos actores españoles: Ernesto Alterio, Najwa Nimri, Javier Bardem, Juan Carlos Bellido o Candela Peña. Toman especial relevancia las palabras del autor al relatar su experiencia con ellos: "Yo tenía 45 años [cuando ellos] tenían aproximadamente 25 años.

Asumí que era muy difícil que llegase a conseguir lo que estos grandísimos actores hacían. Estaba ante verdaderas joyas de arte a través de los ejercicios de interpretación.” (Fernando de las Heras Cabezuelo, Anexo A). Esta evidencia va a suponer un punto de inflexión en su recorrido, pues es en este momento de su vida cuando decide reorientar sus esfuerzos de vincularse al teatro desde otro lado distinto al de la interpretación. Dentro de esta fase exploratoria, se encuentran sus primeros intentos de escritura dramática realizados por su cuenta antes de su etapa de estudiante en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) en Madrid. En consecuencia, *Solo diez días* (1996) y *El sepultado reloj del rey* (1996) son dos textos bienintencionados pero con carencias propias de alguien que todavía no ha recibido una formación específica. Así lo expresa Fernando de las Heras Cabezuelo en la entrevista con respecto a su texto *Solo diez días* (1996): “(...) se nota que quien lo escribe es un autor novel que quiere contar muchas cosas a la vez” (Anexo A). Así es como asume que necesita una formación sólida y, por esta razón, decide ingresar en la RESAD.

2.1.2. Segunda etapa: Escritura y profesionalización

Esta segunda etapa comienza con un primer intento de ingresar en la RESAD a través del recorrido de dirección de escena, pero no lo consigue a pesar de haber obtenido buenas notas en el examen de ingreso y de haber preparado en años anteriores a otros alumnos que ya estaban en la institución. A pesar de esto, otros grandes profesionales que formaban en aquel momento parte del profesorado de esta escuela y que ya eran reconocidos dentro del teatro como José Luis Alonso de Santos, Juanjo Granda y Miguel Medina, le estimulan a realizar el recorrido de dramaturgia. Así es cómo Fernando de las Heras Cabezuelo efectúa, sin proponérselo, sus primeros pasos en serio con la escritura dramática. A pesar de que no está dentro de su idea inicial, este ingreso no es un acto tan ingenuo como lo pudieran ser sus inicios en la Escuela de Arte Dramático Sindical o su acercamiento al cine, porque en este momento ya conoce mejor sus limitaciones. Por lo que, tanto la intentona fallida de aprender el oficio de actor en el Estudio de Juan Carlos Corazza como la intentona de formarse como director de escena se pueden considerar que entran dentro de una búsqueda de un modo de expresión adecuado para esa pulsión teatral que no es capaz todavía de encauzar.

Su formación dentro de la RESAD comienza en el curso 1996/1997 y finaliza en el curso 2000/2001. Durante estos cuatro años escribe cuatro textos como ejercicios dentro de

la institución: *Cuando el viento no silba o James Dean's Sweet Dream* (1998), *Embestidas de un Miura llamado Miguel* (2000), *Viaducto sin panorama* (2001) y finalmente *La azotea de las malvas* (2001). Otro texto escrito en este periodo formativo, pero por su cuenta, es *Hidalgos y Peregrinos* (2000). Los textos que cosecharon mejor acogida y tuvieron más reconocimiento dentro de la institución son *Cuando el viento no silba o James Dean's Sweet Dream* (1998) y *La azotea de las malvas* (2001), ambos estrenados en la RESAD.

Recién terminado su recorrido en la RESAD, Fernando de las Heras Cabezuelo amplía su formación con el doctorado en Teoría, Historia y Práctica del Teatro Español Contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid. El recorrido académico abarca los cursos 2001/2002 y 2002/2003, cuando supera todos los créditos excepto la defensa de la tesis que trata sobre la figura del dramaturgo español de la transición, Agustín Gómez Arcos. En la entrevista, el propio Fernando de las Heras Cabezuelo explicaba este hecho de la siguiente forma: "(...) de la misma manera que yo me sentía preparado para hacerla (...) entendí que una tesis necesitaba muchísimo más tiempo y rigor" (Fernando de las Heras Cabezuelo, Anexo A). Al igual que no dispone del tiempo suficiente para realizar esa rigurosa labor de investigación sobre Agustín Gómez Arcos, tampoco dispone de tiempo para centrarse en la escritura dramática, por esta razón no se encuentra ningún texto dramático suyo en este periodo de formación.

No obstante, sería fácil caer en la tentación de pensar que la falta de tiempo fue el único motivo por el que Fernando de las Heras Cabezuelo no escribiese ninguna dramaturgia. No es así, ya que no se encuentran referencias a ningún otro texto hasta el año 2010. ¿Por qué en siete años no escribe ningún texto dramático? Podría deberse a una limitación en el trabajo, pero su trabajo por turnos como vigilante de salas en los museos no le impedía compaginarlo con la escritura. La solución a esta cuestión se encuentra en las respuestas que ofrece el autor en la entrevista: "Si me hacen un encargo para hablar sobre un tema determinado, rápidamente escribo en función de esos actores que están a mi disposición. Yo no escribo una función y después busco a los intérpretes." (Fernando de las Heras Cabezuelo, Anexo A). Por tanto, no se dio esa condición necesaria para provocar su escritura hasta el año 2010 cuando comienza a colaborar con la vallecana asociación cultural Al Alba. Es a partir de ahí cuando surgen nuevos textos dramáticos al poner su escritura dramática al servicio de la realidad social que encuentra. Fernando de las Heras Cabezuelo lo

explica así: “El teatro está ligado al hecho asambleario, mis textos están en función de esa necesidad” (Anexo A). Durante esta colaboración con la citada asociación escribe cuatro dramaturgias: *Infierno en el espejo* (2010), *El bazar del olvido* (2010), *Las Flores del Rincón* (2014) y *Venus en la sacristía* (2015).

En el año 2015, recibe el encargo de escribir una dramaturgia para el Estudio de Artes Escénicas Expresando. El resultado de esta relación profesional es la dramaturgia *La Madrugada Herida* (2015) y la puesta en escena llevada a cabo por parte del director de escena Mariano de Paco Serrano.

A partir del año 2017, Fernando de las Heras Cabezuelo abandona las actividades con la asociación cultural Al Alba y con el Estudio Expresando para entrar a colaborar con el sindicato español Unión General de Trabajadores (UGT). En las instalaciones de la Escuela Julián Besteiro, centro formativo de la UGT, Fernando de las Heras Cabezuelo dirige un taller de teatro en donde vuelve a poner su escritura al servicio de los alumnos y de la institución. Su escritura siempre se ha demostrado reivindicativa de libertades y derechos civiles, pero esta se acentúa aún más en su colaboración con el sindicato. De esta manera, *Sin carreras en el canódromo* (2017) es un alegato a favor de la defensa de los derechos laborales y *Los fuegos de la Paloma* (2017) conmemora el centenario de la huelga general revolucionaria de 1917 acaecida en España. Un año después, recibe el encargo de José María Álvarez Suárez, secretario general de la UGT, para escribir un texto que reivindique los derechos del colectivo LGBTI+. De ese encargo surgirá su celebrada dramaturgia *La Valija de los Pecados* (2018). La colaboración con esta organización se mantiene todavía en activo a la fecha de realización de este trabajo. Debido a las restricciones y precauciones derivadas de la pandemia mundial como resultado del virus COVID-19, no escribe más textos dramáticos hasta el año 2021 con *En la ciudad del Reino* (2021) y *Tres sombreros Olvidados* (2021).

No se puede terminar esta segunda etapa vital sin incluir dos aspectos que, sumados a los ya mencionados en este apartado, complementan la panorámica general sobre este autor. Ambos aluden a las fuentes de su escritura dramática y cómo, con el transcurso de los años, el propio autor entiende que ésta se configura. Por consiguiente, serán unas estupendas guías para futuras investigaciones.

a) **La frustración actoral.** Se ha explicado a lo largo del recorrido de este apartado la relación discontinua y accidentada que ha mantenido Fernando de las Heras Cabezuelo con la interpretación a lo largo de su vida. Por tanto, son especialmente relevantes sus palabras

cuando expresa que siente que esa pulsión actoral no ha desaparecido y se ha visto reciclada a través de su escritura configurando su génesis:

Con una determinada edad, era como si yo me mirase en un espejo y empezase a interpretar distintos personajes. Desde esa pulsión actoral me planteaba, '¿Qué pasa si yo soy una madre, un hijo, una cuñada o un suegro?' Me ponía a improvisar y ese resultado lo trasladaba por escrito. (...) Curiosamente conseguía una mayor fluidez que en un escenario, con lo cual, me quitaba la parte de exposición ante el público y me permitía actuar a través de mis dramaturgias. (Fernando de las Heras Cabezuelo, Anexo A).

b) **La suma aditiva de otros profesionales del teatro.** Este aspecto surgió al final de la entrevista cuando el autor se refiere a que su dramaturgia se ha visto influenciada por el estilo que han marcado otros dramaturgos y grandes actores. Por lo que comprender cuales son estos autores y actores y detectar sus influencias en las dramaturgias de Fernando de las Heras Cabezuelo ayudará a comprender mejor su producción dramática.

(...) estoy de acuerdo con las palabras de José Sanchis Sinisterra cuando recoge el premio Max, [y] en ejercicio de lúcida humildad dice 'yo soy la suma de cuatro o cinco autores'... y cita a [Franz] Kafka, a [Samuel] Becket y [Herman] Melville y alguno más que no recuerdo ahora... Salvando las distancias entre el maestro Sanchis y un servidor, si él es un compendio de esos autores, yo no sería nada sin los autores y actores que admiro (...). (Fernando de las Heras Cabezuelo, Anexo A).

La conclusión a la que se puede llegar en este apartado es que Fernando de las Heras Cabezuelo comienza como actor sin ningún tipo de conciencia de las posibilidades que puede llegar a ofrecer el hecho dramático. Su primera etapa en el teatro no deja de suponer un modo de evasión de una España dictatorial de fuertes actitudes reaccionarias que se reproducían en todos los ámbitos de la vida de los españoles. Su primer intento de profesionalización en la Escuela de Arte Dramático Sindical se interpreta como una manera de tratar de sumarle el carácter pragmático a una actividad de evasión, que ya de por sí le era beneficiosa. Sin embargo, la falta de preparación y de una red de apoyo le dejaría sin instrumentos para enfrentarse a la exposición que supone la interpretación, provocando en él un trauma que hizo que abandonase los escenarios durante más de veinte años. El segundo intento de profesionalización en la actuación se presenta en un momento de su vida en el que tiene una mayor estructura económica y emocional para enfrentarse a su antiguo trauma. Y aunque no salió como esperaba, sí obtiene un resultado positivo de su

paso por el Estudio de Juan Carlos Corazza. No solo no abandona la idea de dedicarse a las artes escénicas, sino que empieza a buscar nuevas posibilidades que el hecho escénico pueda ofrecerle. Otro punto de inflexión es su ingreso en la RESAD. La institución consigue reforzarle más, pues cuando finaliza su formación ya dispone de las herramientas dramáticas necesarias para afrontar la profesionalización en el teatro. Tendrán que pasar todavía varios años hasta que encuentre el pulso de su escritura mientras colabora con la Asociación cultural Al Alba y posteriormente con el Estudio de Artes Escénicas Expresando. Finalmente, en una etapa de consolidación como autor dramático, amplificará el discurso reivindicativo de su escritura al sumarse a las líneas maestras del sindicato UGT.

2.2. Producción dramática

Se completa el listado ofrecido por el autor con algunas informaciones añadidas encontradas durante la investigación:

- *Solo diez días* (1996), primer texto que escribe antes de entrar en la RESAD. Puesta en escena dirigida por Jorge Saura y estrenada en la Sala Pradillo en 1998.
- *El sepultado reloj del rey* (1996), también escrito antes de entrar en la RESAD pero desaparecido por completo debido a un accidente informático. No hay referencias sobre representaciones.
- *Cuando el viento no silba o James Dean's Sweet Dream* (1998), escrita como ejercicio de la RESAD; se representó como muestra de los alumnos de dicha escuela con dirección de Guillermo Amaya y con escenografía de Alejandro Andújar. Este es el primer texto publicado por el departamento de publicaciones de la RESAD.
- *Hidalgos y Peregrinos* (2000), texto escrito completamente en verso como un ejercicio de estilo. Se conservan solo tres cuartas partes debido al citado accidente informático.
- *Embestidas de un Miura llamado Miguel* (2000), pieza corta escrita como ejercicio para la RESAD. No se tienen referencias a ninguna puesta en escena.
- *Viaducto sin panorama* (2001), ejercicio de la RESAD representado posteriormente en su etapa de colaboración con la asociación cultural Al Alba en el barrio madrileño de Vallecas en fecha desconocida. También consta un montaje para la Escuela Julián Besteiro en 2018.
- *La azotea de las malvas* (2001), texto escrito como ejercicio final para terminar el recorrido de dramaturgia. El texto está disponible en el anuario de la RESAD de la promoción

2000/2001. Consta de una puesta en escena producida por Asociación cultural Destellos y dirigida por el propio Fernando de las Heras Cabezuelo y con escenografía de Alejandro Andújar en ese mismo año.

- *Infierno en el espejo* (2010), texto escrito en su etapa de colaboración con la asociación cultural Al Alba y representada en Vallecas ese mismo año.

- *El bazar del olvido* (2010), texto escrito en su etapa de colaboración con la asociación cultural Al Alba en la que constan varias lecturas dramatizadas.

- *Las Flores del Rincón* (2014), texto escrito en su etapa de colaboración con la asociación cultural Al Alba. Hay referencias a una puesta en escena dirigida por Mariano de Paco Serrano.

- *Venus en la sacristía* (2015), texto escrito en su etapa de colaboración con la asociación cultural Al Alba.

- *La Madrugada Herida* (2015), texto escrito como encargo del Estudio de Artes Escénicas Expresando, premiado por la ESAD de Extremadura y publicado en *Parábasis IV* (2018). Puesta en escena dirigida por Mariano de Paco Serrano.

- *Sin carreras en el canódromo* (2017), texto escrito en su etapa de colaboración con la Escuela Julián Besteiro de la UGT.

- *Los fuegos de la Paloma* (2017), texto escrito para el centenario de la huelga general de 1917 en su etapa de colaboración con la Escuela Julián Besteiro de la UGT. No hay referencias a representaciones.

- *La Valija de los Pecados* (2018), texto escrito en su etapa de colaboración con la Escuela Julián Besteiro de la UGT. Puesta en escena dirigida por el actor Paco Maldonado en el año 2019.

- *En la ciudad del Reino* (2021), texto escrito en relación con el centenario de Benito Pérez Galdós en su etapa de colaboración con la Escuela Julián Besteiro de la UGT. No se encuentran referencias a puestas en escena.

- *Tres sombreros olvidados* (2021), texto escrito como ejercicio intertextual a partir de *Tres sombreros de copa* (1932) de Miguel Mihura en su etapa de colaboración con la Escuela Julián Besteiro de la UGT. Texto no representado.

3. Análisis del texto *La Madrugada Herida* (2015)

Una vez realizado el primer acercamiento a la figura de Fernando de las Heras Cabezuelo, se está en una mejor posición para abordar la tarea de analizar una dramaturgia de su autoría. Aunque, es preciso recordar que para articular el análisis de este apartado se utiliza como manual de cabecera el método propuesto por José Luis García Barrientos en *Cómo se comenta una obra de teatro* (2012). Su método trata de: “(...) proponer un método de análisis que valga lo mismo para los textos dramáticos que para los espectáculos teatrales” (José Luis García Barrientos, 2012, p. 35). Pero, ¿qué se considera por texto dramático? El mismo autor aporta una interesante definición:

El texto dramático se perfila como el documento fundamental para el estudio del drama y resulta ser (...) un texto lingüístico, de referencia verbal y no verbal, reproductivo y descriptivo. En este doble carácter se basa su estructuración en dos subtextos diferenciados, el de los diálogos (reproducción de referencias verbales) y el de las acotaciones (descripción de referencias no verbales y *paraverbales*) (José Luis García Barrientos, 2012, p. 41).

Del mismo modo, hay que ubicar ahora el concepto de espectáculo teatral al que se refiere. Se atiende esta vez a la definición que aporta Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro* (1998) para comprender que “(...) este término genérico se aplica a la parte visible de la obra (...) que implican una participación del público” (p. 178). Esta parte del trabajo de investigación focaliza su estudio en el texto literario-dramático *La Madrugada Herida* (2015) que se encuentra en la publicación de *Parábasis IV* (2018). Quedarían por tanto fuera de este estudio los numerosos sentidos que se añaden durante la representación teatral en su complejo sistema de significaciones, aunque no se abandonan del todo las hipotéticas aportaciones que podrían tener lugar en esta dimensión del teatro.

De una manera más o menos consciente, cuando el autor escribe su texto dramático imprime unas determinadas características a la ficción dramática que construye. Estas propiedades quedan imbuidas en la estructura dramática. Como expone José Luis Alonso de Santos (1999) en su manual para la escritura dramática:

Una estructura (...) no son las piezas de un conjunto o algo material de ellas, sino la relación entre las diferentes partes que forman un todo (...) La estructura teatral no es la mera división de una trama en escenas, cuadros o actos (...) sino la relación funcional y causal (...) entre las partes que constituyen la obra (pp. 100-101).

En consecuencia, la búsqueda de esta estructura sólo tiene sentido cuando se pretende descubrir las vinculaciones existentes entre el fondo y la forma del drama. Así pues, se denomina estructura interna al estudio del fondo y estructura externa a la indagación sobre la forma que le da contenido. En consecuencia, el análisis y comentario de *La Madrugada Herida* (2015) se vertebra bajo esta dualidad, aunque hay que tener en cuenta que a veces sus límites serán inciertos.

3.1. Estructura externa

3.1.1. División del texto

Este apartado se centra en la división que se puede encontrar en *La Madrugada Herida* (2015) desde el punto de vista del ordenamiento formal presente en la dramaturgia. De esta manera, Fernando de las Heras Cabezuelo divide la trama en cinco cuadros. Según José Luis García Barrientos (2012): "(...) por cuadro entendemos cada unidad espacio-temporal en el desarrollo del drama, cada secuencia, pues, delimitada por un cambio de lugar o por una ruptura de la continuidad temporal" (p. 92). Esta figura para la segmentación externa facilita a priori al dramaturgo el crear una narración en la que se rompe el desarrollo cronológico y causal de los acontecimientos. Este hecho se ha evidenciado con frecuencia dentro de las escrituras modernas y contemporáneas para terminar de ampliarse semánticamente en el teatro *posdramático*. Sin embargo, Fernando de las Heras Cabezuelo hace un uso particular en *La Madrugada Herida* (2015) del concepto de cuadro. Una herramienta interesante para comprender las significaciones de esta figura en la segmentación es el *Diccionario del teatro* (1998) de Patrice Pavis, que dispone de tres acepciones con la palabra cuadro. Las dos primeras ayudan a comprender, por contradicción, el uso que hace el autor del término:

I. *Acto/cuadro*. Esta definición establece el cuadro como una unidad temática separada que no se integra en el plano de la acción ni en la entrada o salida de personajes. Por tanto, su uso está subordinado a crear un *cuadro viviente* (p. 104).

Así, la primera definición de cuadro difiere con la utilizada por Fernando de las Heras Cabezuelo porque cada cuadro utilizado en *La Madrugada Herida* (2015) no es una temática completamente separada del resto. Además, la fragmentación propuesta sí está relacionada con la acción y la entrada o salida de personajes. De hecho, cada cuadro siempre acaba, al

menos, con un personaje más que con los que empezó. Adicionalmente, las incógnitas que producen las explicaciones que dan estos nuevos personajes se acumulan y proyectan hacia los siguientes cuadros. Por ejemplo, en el cuadro II, la llegada del personaje de Alfredo Jiménez suscita rápidamente el interés de las dos actrices; de esta manera Lola Vigó le pregunta: “¡Uy!, si es Alfredo Jiménez, el galán de cine... ¿Qué hace usted aquí?” (Fernando de las Heras Cabezuelo, 2015, p. 142); de la misma manera y apenas cuatro diálogos más adelante Margarita Casado le pregunta: “¿Viene usted a hacer el papel de Torvaldo, (...)?” (Fernando de las Heras Cabezuelo, 2015, p. 142). Las preguntas sobre el reparto y el motivo de la convocatoria se suceden durante todo el cuadro, preguntas que no obtienen respuestas satisfactorias para aquellos que las formulan y que solo generan más dudas. Siguiendo con el ejemplo, en la parte final del cuadro II aparece otro nuevo personaje, Ernesto Diosdado, esto provoca que el tercer cuadro arranque con un nuevo interrogatorio.

II. *Aparición de la división en cuadros*. En el siglo XVIII se exporta al teatro una concepción del término cuadro desde una visión pictórica. De esta manera, los personajes quedarían dispuestos en escena como si se tratase de un cuadro. Este cuadro viviente quedaría soportado por una concepción dramática que otorga a cada cuadro una unidad autónoma en torno a un tema (p. 104). No es el caso de *La Madrugada Herida* (2015).

Por el contrario, la tercera acepción que recoge Patrice Pavis en su diccionario sí es una buena aproximación al uso del cuadro que se hace en este texto dramático.

III. *Dramaturgia del cuadro*. En este caso la aparición del teatro épico aporta una nueva significación al uso del cuadro. Patrice Pavis (1998) expresa que: “(...) para Brecht, (...), el cuadro es un fragmento épico, pero incompleto sin la perspectiva crítica y reestructuradora [sic] del espectador: cada cuadro forma un todo, no se proyecta en el siguiente; acaba de manera brutalmente en cuanto amenaza a cristalizarse...” (p. 105).

Todo lo establecido por esta cita sería aplicable para el caso de *La Madrugada Herida* (2015) excepto los dos elementos siguientes: cuando se hace referencia a *fragmento épico* y cuando se hace referencia a que lo sucedido en el cuadro no se proyecta en el cuadro siguiente. Esto último ya se ha tratado en la acepción primera, por lo que se centra el análisis en el primer elemento de ellos. El fragmento épico alude directamente a la poética creadora de Brecht, que utilizaba la fragmentación de la fábula con escenas autocompletas en busca de dos cosas: provoca una ruptura de la causalidad que traba la recepción mimética del espectador y, además, crea alteraciones de ritmo en el desarrollo de la fábula. No se

encuentran en *La Madrugada Herida* (2015) estas dos implicaciones *brechtianas* sobre la fragmentación del discurso, pues, aunque existe una fragmentación de la fábula, ésta responde a la naturaleza de síntesis del hecho dramático que necesita seleccionar las acciones y sucesos más importantes para transmitir la fábula. Aunque no es una estrategia ajena a este autor, pues sí la utiliza en su dramaturgia *Sin carreras en el canódromo* (2017).

Atendiendo ya a las semejanzas que presenta la tercera acepción de Patrice Pavis, los cuadros en este texto son fragmentos incompletos que impiden que el lector/espectador pueda desarrollar una idea crítica de lo que está sucediendo. De esta manera, las dudas que se generan en un cuadro se acumulan con las dudas que genera el siguiente, provocando un efecto acumulativo. Especialmente certera es la mención de la cita de Patrice Pavis sobre la manera abrupta de terminar que tienen los cuadros, no dando opción a que lleguen a cristalizarse. Así, los cuatro primeros cuadros acaban siempre de manera apresurada.

Por todo ello, la concepción utilizada por Fernando de las Heras Cabezuelo para dividir externamente la trama adopta propiedades propias de la división de textos dramáticos mediante actos, se relaciona así con el desarrollo de la acción y con la entrada o salida de personajes. De esta manera, los cuadros no son unidades autónomas de la acción sin relación entre ellos, ni tampoco son unidades temáticas independientes. Además, el concepto de cuadro utilizado en *La Madrugada Herida* (2015) queda completado por algunas características que Bertolt Brecht aportaba en su dramaturgia.

3.1.2. Paratextos

Para entender el concepto de paratexto, resulta útil aproximarse a las diferencias existentes durante la transmisión del hecho teatral cuando se considera como un acto comunicativo. Hay muchas diferencias y matices dentro de este campo de estudio; por ello se simplifica únicamente a dos planos comunicativos básicos que se pueden relacionar directamente con las dos naturalezas que encontramos en el teatro: el teatro como espectáculo y el teatro como literatura. Mientras que la dimensión espectacular del drama tiene a su alcance numerosos lenguajes expresivos que conforman la partitura de signos de la puesta en escena, el teatro, en su dimensión literaria, solo dispone de la palabra para transmitir el universo y las sensaciones que el autor ha fabulado. No obstante, no se puede obviar que un texto dramático nace siempre con la pretensión de encontrar un escenario para convertirse en enunciado vivo y, por tanto, el texto dramático contempla ya desde su

génesis esa dimensión. Esto queda reflejado en ciertos elementos que lo componen. De esta manera, Patrice Pavis (1998) entiende como paratexto: “Este texto impreso (...) que envuelve el texto dialogado de una obra teatral” (p. 327). Por ello, paratexto es todo aquel texto que se encuentra dentro de la literatura dramática y que no está pensado para ser verbalizado como signo sonoro en el proceso de comunicación escénica. Como elementos portadores de sentido que son, es necesario no dejarlos pasar por alto en el análisis de una obra y, aunque si bien los espectadores del hecho teatral los perciben durante la representación por otros medios, el lector podrá leerlos sabiendo que forman parte del discurso que el autor quiere hacerles llegar. De esta manera, en los siguientes apartados se analizan los siguientes paratextos: el título, el *dramatis personae* y las acotaciones.

3.1.2.1. Título

El texto no contiene ningún subtítulo, así pues, no hay matices o subtextos que aporten información extra en cada una de las partes. Por ello, se analiza directamente el título que asigna el autor a su dramaturgia. Como se irá descubriendo, este elemento, esencial en cualquier texto literario, es revelador del discurso que quiere lanzar Fernando de las Heras Cabezuelo. Para poder comprender el subtexto que se esconde tras el título, “La Madrugada Herida”, hay que dirigirse necesariamente al final de la obra. En concreto a las últimas líneas del texto en donde se encuentra la acotación sonora con el himno de la Falange Española, cantado por los miembros de la agrupación desde el vestíbulo, y con la réplica posterior realizada por el personaje de Pedro Crespo desde el escenario.

(Se da la vuelta, se oye desde el vestíbulo a compañeros suyos que cantan el himno de la Falange.)

(...)

Volverá a reír la primavera
que por cielo, tierra y mar se espera.
¡Arriba escuadras a vencer,
que en España empieza a amanecer!

PEDRO CRESPO. ¿Sabe Maroto?, no me suelen gustar los himnos, a pesar de que la letra de este, reconozco que está muy bien escrita, *(murmura esos versos con dolor)* “Arriba escuadras a vencer, que en España empieza amanecer”... Me temo, que ese amanecer del qué se habla es en definitiva el de una triste madrugada, una madrugada terriblemente herida, y ojalá, que esa herida, no se convierta en una llaga tan profunda, tan perpetua como sangrante... Y que la tengamos que sufrir desde ahora y para siempre... (Fernando de las Heras Cabezuelo, 2015, pp. 191-192).

El himno de la Falange Española es utilizado aquí por los miembros de la formación como una arenga justificadora de sus actos violentos. En aquellos difíciles momentos que vivió Madrid, estos personajes que cantan el himno de la Falange Española y portan camisetas azules en una zona todavía republicana, muy probablemente sean miembros de la Quinta Columna. En diciembre de 1936, fueron muchos los que pensaron que Madrid no resistiría el embate de las fuerzas nacionales y mucho menos pensaron que el conflicto se alargaría varios años. Este tipo de personajes soliviantados impusieron una nueva lucha a garrotazos para rejuvenecer, según su criterio, España. Sin embargo, el alcalde de Zalamea, arquetipo dramático *calderoniano* que porta las cualidades de la honradez y justicia frente al abuso, se apropia del escenario enfrentándose a esos gloriosos motivos para desdibujar ese ideal romántico con el que envuelven esa lucha homicida. La contestación de Pedro Crespo menciona directamente la palabra “amanecer” del verso final del himno. Esta palabra, que en la proclama falangista porta connotaciones de rejuvenecimiento y sanación para la patria española, va a quedar completamente a la inversa tildándola de madrugada herida. Así pues, las palabras del alcalde de Zalamea vaticinan un futuro terrible para los restos de la naciente España que no podrá recuperarse nunca de tan terrible estocada. Este texto se escribe en el año 2015, ochenta años después del tiempo dramático en el que se desarrolla la acción. El autor lanza este discurso después de ser testigo del resurgimiento de corrientes reaccionarias y revisionistas de la memoria histórica. Por tanto, en ese momento de clímax del texto, el autor y el personaje confluyen en simbiosis para lanzar una advertencia al presente en forma de eco desde el pasado. Por lo que se está ante un texto que porta una resolución del conflicto que se puede catalogar como de *final de ruptura*, que en palabras de José Luis Alonso de Santos (1998) se refiere a cuando: “(...) el pacto final, según su creador, no es posible. Las fuerzas enfrentadas lo seguirán estando después del final y el autor se sitúa (...) en una de las dos posiciones irreconciliables en ese momento histórico” (p. 474).

Tampoco se debe obviar que este acto de enfrentamiento del personaje de Pedro Crespo se lleva a cabo desde un escenario y, por esta razón, se suma otra significación más a la ya descrita: el teatro como resistencia. Este componente del texto de Fernando de las Heras Cabezuelo recuerda al texto *¡Ay, Carmela!* (1986) de José Sanchis Sinisterra cuando precisamente el personaje de Carmela provoca al público cantando a favor de la II República desde el escenario. El final de ambos autores no deja de transmitir una sensación amarga

sobre el final abrupto que tuvo la II República, en notorio contraste con la alegría y júbilo que supuso su proclamación para una parte de la sociedad.

De las investigaciones que se han llevado a cabo para la realización de este trabajo, se ha encontrado un dato que es de especial relevancia para este apartado. En la ficha técnica de la puesta en escena dirigida por Mariano de Paco Serrano en el año 2017, se puede apreciar que Fernando de las Heras Cabezuelo interpretó sobre los escenarios el personaje dramático de Pedro Crespo. Del resultado de la entrevista (*Anexo A*) ya es conocido que su escritura adquiere el máximo sentido cuando es interpretada por los actores y actrices que él mismo tiene pensados para sus personajes. Por ello, no deja de ser un eslabón más en la significación de este texto que él tuviera en cuenta que interpretaría el personaje de Pedro Crespo para lanzar esas palabras finales físicamente desde el escenario. Como si el mensaje que envía a la sociedad a través de *La Madrugada Herida* (2015) fuese tan importante que no quisiese delegar en otro actor.

De todo lo expuesto anteriormente se puede concluir que el título es, con tan solo tres palabras, una síntesis perfecta de todo el discurso dramático que subyace y se desarrolla en el texto literario. Además, a diferencia de otros títulos, tiene la capacidad de no adelantar ningún significado al lector/espectador hasta que no se completa la recepción de la obra.

3.1.2.2. *Dramatis personae*

El concepto de *dramatis personae* se refiere a la lista de personajes dramáticos o reparto, que según la concepción clásica literaria se incluye previa al desarrollo del texto. Como indica Patrice Pavis (1998): “Se trataba de renombrar y de caracterizar en pocas palabras a los personajes del drama (...) y de orientar el juicio del espectador” (p. 147). En el texto *La Madrugada Herida* (2015) se da la particularidad de que su autor prescinde por completo de este elemento propio de la tradición literaria y, en consecuencia, prescinde de cualquier tipo de anticipación al lector/espectador. De esta manera, la ausencia de este elemento evidencia que, a pesar de que la dramaturgia se adscribe mayoritariamente a una estructura dramática clásica, se aleja de ella en algunos aspectos.

Aunque el autor no haya incluido este componente, se puede hacer una reconstrucción de un posible *dramatis personae* para *La Madrugada Herida* (2015). Si bien

antes de componerlo es importante definir a qué se refiere este estudio cuando se habla de personaje dramático. Utilizando las palabras de José Luis García Barrientos (2012):

(...) la distinción entre una persona escénica, el actor real, una persona diegética, el personaje ficticio o “papel”, y lo que definimos con propiedad como personaje dramático: la encarnación del personaje ficticio en la persona escénica, esto es, un actor representando un papel. (...) El dramático es un personaje de ficción representado por un actor, la suma de un actor y un papel (p. 185)

Por tanto, sin otorgar más detalles sobre los personajes dramáticos que sus propios nombres y con la intención deliberada de evitar el uso de palabras añadidas que los definan, que en todo caso correspondería a la tarea de su autor, se obtendría la siguiente lista de personajes que conforman el reparto por orden de aparición:

Margarita Casado

Lola Vigó

Alfredo Jiménez

Ernesto Diosdado

Maroto 1

Pedro Crespo

Maroto 2

De esta manera, quedan fuera de esta lista otros personajes que aparecen en el texto pero que no reúnen las características suficientes como para considerarlos personajes dramáticos. Todos ellos, sean dramáticos o no, se estudian con mayor profundidad en el apdo. Grados de representación, p. 64.

El *dramatis personae* es un elemento que suele ser frecuente en una concepción literaria tradicional. A pesar de que la dramaturgia tiende de manera evidente hacia una estructura dramática clásica, Fernando de las Heras Cabezuelo prescinde de su inclusión. Este hecho se vincula a la estrategia de evitar al lector/espectador todo tipo de pistas que puedan adelantar los nombres, o su habitual información asociada. Ya que el texto dramático utiliza una estrategia de expectación al poseer el público el mismo nivel de información que el personaje dramático (Apdo. La tensión dramática, p. 59).

3.1.2.3. Acotaciones

Un primer acercamiento al significado de acotación sería considerarla como todo el material textual que acompaña a los diálogos y que no está pensado para ser expresado como signo verbal durante la representación. Pero, si las acotaciones no están pensadas para ser transmitidas durante el espectáculo, qué podría buscar un dramaturgo al incluirlas en su texto. Lo cierto es que cada tradición teatral las ha considerado para un determinado uso a lo largo de la historia, y los autores, sin dejar de estar influenciados por estas tradiciones preceptivas, las han utilizado según se adecuaban a su poética creadora. Como resultado, no es difícil encontrar autores que prescindan de su uso por completo, mientras otros hacen que proliferen en sus textos. El manual teórico de José Luis Alonso de Santos (1998) ayuda a comprender el porqué de esta diferencia tan amplia de criterios: “(...) [las] acotaciones son, por tanto, las explicaciones que da un autor en un momento determinado de su obra sobre diferentes temas: espacio, movimiento, intenciones, clima, estilo, etc. A veces son escuetas e informativas, y otras poéticas y personales” (p. 320). Un poco más adelante, el mismo autor advierte de la importancia que tienen las acotaciones para la interpretación adecuada del texto, por esta razón en ningún caso podrán pasarse por alto en un análisis riguroso del texto dramático: “(...) las acotaciones son siempre sumamente importantes para ‘comprender’ una obra dramática. Los escritores las usamos para el posible lector, pero básicamente pensando en el director y los actores que van a representar la obra” (p. 321). Por consiguiente, se puede considerar que un autor que incluye muchas acotaciones en sus textos otorga a su texto dramático una interpretación más cerrada que la que podría ofrecer otro autor que prescinda de ellas. En definitiva, los autores pueden ver necesario matizar sus textos para evitar equívocos en su interpretación y, en todo caso, esas indicaciones serán más o menos tenidas en cuenta por el director de escena de un proyecto escénico.

Se utiliza la sistematización propuesta por José Luis García Barrientos (2012) para analizar las acotaciones, dividiéndolas en cuatro categorías principales: *acotaciones personales*, *acotaciones espaciales*, *acotaciones temporales* y *acotaciones sonoras* (p. 61).

3.1.2.3.1. Acotaciones personales

El término de acotaciones personales se utiliza para abarcar toda la información que aporta el dramaturgo sobre los personajes. Así, si el autor del texto ha considerado necesario introducir estas matizaciones, es porque ayudan a comprender al personaje. Por esta razón, se puede obtener información sobre su apariencia externa, el modo en que se

mueve y expresa, pero también sobre su mundo interior, lo que piensa y siente. Como se puede observar en la clasificación para las acotaciones personales que hace José Luis García Barrientos (2012), se ordenan esos datos personales en la siguiente subdivisión (p. 61):

a) **Nominativas**. Con ellas se nombran a los interlocutores a los que se dirigen determinadas partes del diálogo o el diálogo completo. No son de las más frecuentes en el texto, pero sí se encuentran algunos ejemplos: “A su compañera” (p. 144)¹, “A Hamlet” (p. 144), “A Antígona” (p. 145).

b) **Paraverbales**. En esta categoría se señala la forma en la que los personajes verbalizan sus palabras en un determinado momento del discurso. Se encuentran algunas referencias en el texto: “Alzando la voz” (p. 134), “Con la voz entrecortada” (p. 142), “Cambiando de tono” (p. 152), “(...) expresando el texto con dolor (...)” (p. 174), “(...) La voz dura de Maroto el falangista, (...)” (p. 180).

c) **Corporales**. Referidas a la esfera externa del personaje. Subdivididas a su vez en:

I. **De apariencia**. En términos espectaculares correspondería con la caracterización y el vestuario de los personajes: “Se quitan los abrigos y lucen un estupendo y casi llamativo y excesivo vestuario de moda” (p. 135), “Hamlet va disfrazado con algunos elementos que sugieren el barroco español, y Segismundo, (...), porte algún sombrero cordobés o algún otro motivo andaluz” (p. 154), “Sube al escenario vestido con camisa azul, (...), va armado (...)” (p. 185). Para ser una dramaturgia prolífica en acotaciones no son muchos los datos sobre la apariencia que se ofrecen a través de ellas. Esto estimula al lector a usar su imaginación, ampliando a su vez las posibilidades de interpretación subjetiva, lo que puede derivar a veces en equívocos, y a los posibles creadores de una puesta en escena, a apoyar la investigación sobre la apariencia de los personajes hacia otros caminos.

II. **De expresión**. Esta categoría tiene una correspondencia directa con la gestualidad de los personajes. No son pocas las referencias encontradas en el texto, por ejemplo: “(...) articula sus labios (...)” (p. 134), “Nora afirma resignada con la cabeza” (p. 135), “(...) la sensación es de que controla todas las cosas, todos los espacios, (...)” (p. 141), “Todavía absorto (...)” (p.143), “Enajenado, haciendo el saludo anarquista (...)” (p. 161), “Maroto 1 se baja del escenario (...) con toda la serenidad y dignidad de la que es posible” (p. 182).

d) **Psicológicas**. Si con las acotaciones corporales se atendía a la esfera externa del personaje, las psicológicas abordan su esfera interna. Por eso, este tipo de acotaciones están relacionadas de manera directa con un plano semántico más profundo del texto. Por

¹ Para facilitar la lectura, de ahora en adelante se simplifica la construcción de las citas según normativa APA cuando estas hacen referencia a *La Madrugada Herida* (2015). Así, en vez de incluir autor, fecha y paginado, solo se incluirá la página en donde se puede encontrar el texto mencionado. 32

ejemplo, en la acotación referida a la actriz Margarita Casado: “(...) se demuestra a sí misma, casi como un rezo, que lo que oye se lo sabe de memoria;” (p. 134). El personaje realiza esta acción parafraseando la locución radiofónica de Margarita Xirgu. En este momento, el lector/espectador ya puede atisbar que Margarita Casado mantiene una relación de admiración hacia ella. Se ofrece de este modo una pieza del rompecabezas que se irá completando con otras más que se encuentran a lo largo de la dramaturgia. Más adelante, se irá descubriendo que esa admiración profesional que tiene Margarita Casado oculta también un sentimiento de envidia.

e) **Operativas.** Esta categoría recoge todo lo relacionado con determinadas acciones que llevan a cabo los personajes y que se desarrollarán ya sea en el espacio de la imaginación del lector o por los actores en un espacio escénico. Resulta evidente que en la mayoría de los diálogos no se matiza qué tipo de acción debe acompañar al texto, de ahí la importancia de las mismas cuando estas se incluyen. Algunos ejemplos: “Mirando su reloj” (p. 137), “Bebiendo de la taza de café” (p. 143), “Estrechándole la mano” (p. 178), “(...) ambos se funden en un abrazo” (p. 187). Pero también existe la posibilidad de encontrar estas acotaciones operativas sin acompañar ningún diálogo y refiriéndose al movimiento de los personajes por el espacio. Por ejemplo: “(...) camina deprisa, casi corriendo (...)” (p. 134), “Salen Hamlet y Segismundo” (p. 152), “(...) se encuentran jugando o bailando, (...)” (p. 159).

En definitiva, las acotaciones personales estudiadas en este apartado se corresponderían en un proyecto escénico con las indicaciones sobre acciones en la interpretación, desarrollo de conflictos, desarrollo del arco del personaje, gestualidad, emociones y sentimientos, etc. Por consiguiente, se puede afirmar que la mayoría de estas acotaciones aportarían una valiosa información para la interpretación actoral de una puesta en escena. De esta manera, Fernando de las Heras Cabezuelo utiliza ampliamente este recurso en su texto *La Madrugada Herida* (2015).

3.1.2.3.2. Acotaciones espaciales

Las acotaciones espaciales ofrecen información sobre las coordenadas espaciotemporales que emanan del universo ficcional. Este espacio diegético aporta una información muy valiosa tanto para el lector, que mediante el uso de su imaginación lo utilizará para contextualizar la acción, como para los creadores que colaboran en una escenificación para configurar la escenografía, la utilería o la dramaturgia de la luz.

En el comienzo del primer cuadro abundan las referencias espaciales: “Madrid, diciembre de 1936 (...) Es de noche, nos encontramos en el escenario del antiguo teatro Capellanes, aunque ahora (...) se llama Teatro Cómico. El local está situado en la calle Capellanes, muy cerca de la Puerta del Sol.”(p. 133). La primera acotación ya consigue que la imaginación del lector viaje a unas coordenadas espaciotemporales muy potentes: Madrid, zona republicana, guerra civil española, ciudad bajo asedio, resistencia, diciembre de 1936, Navidades, por la noche. La siguiente referencia es más concreta: antiguo Teatro Capellanes, Teatro Cómico, calle Capellanes, Puerta del Sol. Sin embargo, no hay referencia al tipo de luz ni de atmósfera que domina el espacio, más allá de que la acción se desarrolla de noche.

Una vez terminada la locución de Margarita Xirgu, se encuentra otra larga acotación que ofrece nuevos datos sobre el espacio y sobre la actriz que acaba de entrar, Margarita Casado: “Desde el patio de butacas vacío, (...) apaga el aparato de radio que predomina en su sitio visible del escenario. Una bombilla de ensayo ilumina débilmente el espacio” (p. 134). En este punto ya queda descartada la opción de que la acción se sitúe durante una representación teatral o cualquier otro tipo de actividad que se produzca en el teatro. Pero, ahora sí se tienen referencias a dos elementos muy importantes: la existencia de una radio desde un lugar privilegiado del escenario del que se deduce surgía la locución que acaba de finalizar y un tipo de iluminación muy definido que determina el espacio. No se vuelve a hacer ninguna referencia en el texto sobre la atmósfera que rige la iluminación del espacio mediante fuentes artificiales de iluminación, por lo que esta indicación en la acotación es fundamental para una posible dramaturgia de la luz. Por otro lado, en una puesta en escena sería conveniente descartar la posibilidad de que en aquella época la configuración del propio Teatro Cómico tuviese alguna abertura que dejase filtrar la luz natural y, por tanto, el signo noche se podría hacer presente. No parece que así sucediese de acuerdo al breve estudio que se ha realizado sobre el espacio en el *Anexo B*. Aunque, sí se encuentra una referencia a un efecto de luz al final del primer cuadro: “(...) oscuro o telón” (p. 142). Hay que destacar que es la única mención a un efecto de luz en todo el texto y coincide con un punto de tensión dramática muy alto, después de que haya sucedido una explosión. Así, el efecto de luz subraya la sensación de incertidumbre generada.

Por otro lado, la siguiente acotación continúa la anterior: “(...) tropieza con algún mueble, (...), vuelve a tropezar con algún elemento de attrezzo o de utilería... la oímos ahora

fuera de escena y entre bastidores” (p. 134). Cabe destacar esta acotación como representativa del estilo utilizado para las acotaciones espaciales que se encuentran en adelante en el texto, y lo es porque incide en dos aspectos que se repiten: la alusión a lugares *extraescénicos* adyacentes al escenario y la presentación de utilería u objetos. En cuanto al primero, Fernando de las Heras Cabezuelo hace que algunos eventos que influyen en el desarrollo de la acción provengan de otras zonas del Teatro Cómico. Se ofrece a continuación unos ejemplos: “(...) ha entrado por la puerta de los actores e irrumpe por un lateral del escenario (...)” (p. 142), “Suena el timbre de una puerta” (p. 146), “(...) suena el teléfono que se oye desde contaduría” (p. 158), “(...) desde el vestíbulo del teatro” (p. 181). De cara a un proyecto escénico, además de indagar sobre la iluminación, sería interesante estudiar la configuración del espacio que tenía el Teatro Cómico. Para el segundo aspecto, algunas acotaciones presentan o ubican objetos dentro del espacio, por ejemplo: “(...) se apresura a abrir el bolso de Nora, (...), extrae una carta” (p. 141), “(...) buscan una silla o sillón cómodo” (p. 142), “Entrega las llaves que deposita sobre algún mueblecito” (p. 151).

3.1.2.3.3. Acotaciones temporales

Las acotaciones temporales son todas aquellas que son generadoras de ritmo y de tempo. En un espectáculo teatral estos factores necesitan de tres dimensiones para desarrollarse: espacio, tiempo y acción. Sin embargo, sin perder de vista que la disección completa del hecho teatral entre espectáculo y literatura es imposible, se intentará centrar este trabajo en el análisis del segundo. Para la transmisión del teatro como literatura, se propone la siguiente extrapolación para las anteriores dimensiones: el espacio en donde se desarrolla la acción es en la imaginación del lector, en un tiempo, es decir, con el tempo y el ritmo que propone la dramaturgia a través de todos sus elementos textuales y las acciones se filtran a través de los diálogos de los personajes dramáticos. En cuanto a su estudio, se subdividen en las siguientes categorías:

a) **Estructuración de las elipsis temporales.** El tiempo dramático está ordenado de manera cronológica y se distribuye en elipsis que se suceden cada dos horas. A excepción del primero, siempre hay una referencia explícita al comienzo de cada cuadro. Por ejemplo: “Han pasado dos horas. Son las doce de la noche” (p. 142).

b) **Acotaciones personales.** Algunas de las categorías de acotaciones personales que se han estudiado anteriormente también tienen una implicación en la temporalidad.

I. **Acotaciones corporales, de expresión.** Las referencias al movimiento de los personajes producen ritmo. Por ejemplo: “(...) su risa es nerviosa, compulsiva (...)” (p. 150), “Suelta una gran carcajada” (p. 157), “(...) pero ya empiezan a cansarse un poco y reducen su actividad” (p. 159).

II. **Acotaciones operativas.** En este caso es más importante la matización de cómo ejecutan la acción que la propia acción en sí misma. De este modo, se está ante acotaciones productoras de tempo y de ritmo. Por ejemplo: “(...) camina deprisa, casi corriendo” (p. 134), “(...) lo observa con detenimiento” (p. 134), “Rápidamente mira la carta (...), rápidamente la vuelve a guardar” (p. 141), “(...) se encuentran jugando o bailando” (p. 159).

III. **Acotaciones psicológicas.** Estas acotaciones están bastante relacionadas con la pulsación interna del drama y por ello son principalmente generadoras de tempo. Por ejemplo, se encuentra varias veces la acotación “Transición” (p. 136, 139, 153, 172, 173). Esta acotación, tan poco definitoria, tiene que estudiarse junto al contexto y el tipo de conflicto en donde aparece para poder entender qué tipo de tempo está marcando.

c) **Acotaciones sonoras.** Este tipo de acotaciones aportan un ritmo y un tempo al texto dramático muy concreto y tienen que ver con la naturaleza del sonido al que aluden. En *La Madrugada Herida* (2015) se encuentran:

I. **Letras de canciones.** Se refieren aquí a las transcripciones de las letras de canciones incluidas como acotaciones. Se anuncian en el texto de la siguiente manera: “Se oyen los cánticos de simpatizantes republicanos” (p. 145 y p. 160), “Se oyen de nuevo villancicos” (p. 164 y p. 168). Estas letras portan de por sí una estructura rítmica en su composición.

II. **Efectos de sonido.** Cada efecto de sonido contiene un ritmo y un tempo característico, y que además está ligado a la época en que se desarrolla el tiempo dramático. Es decir, no es lo mismo el sonido de un teléfono en los años treinta que el sonido de un teléfono hoy en día. Por ejemplo: “(...) suena el teléfono que se oye desde Contaduría” (p. 158). Además, la manera en que se suceden estas acotaciones sonoras al intercalarse con los diálogos de los personajes son también productoras de ritmo. De esa manera, la aproximación de las mismas genera un ritmo rápido y una sensación de peligro, mientras que su espaciamiento aportaría lo contrario. Dos ejemplos de un ritmo rápido: al final del cuadro I: “Se oye, aunque a lo lejos, un estallido” (p. 140); después: “Se oye bruscamente el cierre de la puerta (...)” (p. 141) “Se oye una ráfaga de disparos cerca” (p. 142). El segundo ejemplo: “Suena el timbre de una puerta” (p. 146), “Sigue insistiendo el timbre” (p. 146).

3.1.2.3.4. Acotaciones sonoras

En este último apartado se analizan las acotaciones sonoras que se encuentran en el texto literario dramático desde un punto de vista narrativo. Para ello, queda dentro del alcance de estas acotaciones todo tipo de referencia en el texto que se haga sobre música, ruido, canción o efecto sonoro, ya sea mediante referencias genéricas o concretizadas.

Aunque el lenguaje sonoro no es una dimensión propia de la escritura, *La Madrugada Herida* (2015) sí consigue provocar en el lector sensaciones de una manera contundente a través de las acotaciones sonoras. Esto se debe a que el sonido tiene una sensorialidad muy potente, además de tener una memoria propia. Con esto último se quiere decir que porta consigo significaciones que hay que tener siempre en cuenta, tanto para la creación como para el análisis. También es claro que *La Madrugada Herida* (2015) consigue multiplicar su nivel de significación con ciertas referencias sonoras.

Antes de comenzar el análisis es conveniente recordar la relación especial existente entre el sonido y los espacios. El arquitecto Peter Zumthor aporta una indicación sencilla pero certera en su libro *Atmósferas* (2006), en donde afirma: “(...) Todo espacio funciona como un gran instrumento; mezcla los sonidos, los amplifica, los trasmite a todas partes. Tiene que ver con la forma y con la superficie de los materiales (...)” (p. 29). En el texto de Fernando de las Heras Cabezuelo, el espacio en cuestión se trata del Teatro Cómico. El autor fusiona la sensación de inseguridad que genera un espacio grande y vacío, además mal iluminado, con la sensación de persecución y miedo imperante en Madrid durante la guerra civil española. El espacio es un lugar extraño y demasiado amplio para ser controlado por los personajes, lo que amplifica la sensación de confusión y amenaza permanente en un espacio que ellos desconocen. Por último, esta relación descrita tiene una correspondencia directa con las acotaciones sonoras que se encuentran en el texto y que se subdividen para su análisis en las siguientes categorías:

a) **Efectos de sonido.** Los efectos de sonido identificados son en su mayoría de carácter inmediato y siempre provienen de un lugar *extraescénico*. Se convierten en verdaderas amenazas para los personajes reforzando la idea de que están en un refugio precario que les protege de la violencia, una barbarie que por momentos parece querer inundar también el Teatro Cómico. Estos efectos de sonido influyen en la tensión dramática y su naturaleza determina el grado de su aumento. Los ejemplos que ilustran este tipo son: “Se oye, aunque

a lo lejos, un estallido” (p. 140), “Se oye bruscamente el cierre de la puerta principal del edificio” (p. 141), “Se oye una ráfaga de disparos cerca” (p. 142)

b) **Letras de canciones.** Se incluyen en *La Madrugada Herida* (2015) fragmentos de canciones en forma de transcripción.

• **El Puente de los Franceses** (1936). En el segundo cuadro se incluye un pequeño fragmento de esta copla con la acotación: “Se oyen los cánticos de simpatizantes republicanos, (...)” (p. 145). Para estudiar su contenido completo y su sonoridad se ha revisado el archivo sonoro del proyecto Devuélveme la voz llevado a cabo por la Universidad de Alicante. Como se puede comprobar, la copla tiene un efecto notorio en el personaje de Alfredo Jiménez/Hamlet:

HAMLET. ¿Queda algo más de café? Este año los villancicos mezclados con canciones revolucionarias me producen más tristeza todavía. A ver si otro café me reconforta un poco... (Fernando de las Heras Cabezuelo, 2015, p. 146)

Pero, ¿por qué reacciona así? La copla *El Puente de los Franceses* (1936), cuya melodía proviene de *Los cuatro muleros* (1920) versionada por Federico García Lorca en las grabaciones recogidas en la *Colección de Canciones Populares Españolas* (1931), está inspirada en los sucesos acontecidos en los primeros días del mes de noviembre del año 1936. Un contingente de las tropas nacionales fue derrotado en sus intenciones de avanzar hacia la plaza de Madrid, resultando las fuerzas republicanas victoriosas. De ese éxito surge la canción con el objetivo de elevar la moral de los defensores de la II República. Pero Alfredo Jiménez/Hamlet acaba de entrar de la calle turbado por ser testigo de primera mano de un acto violento que esa euforia colectiva puede llegar a desatar.

• **Los Cuatro Generales** (1936). Aparece un fragmento de esta canción en el punto climático del cuadro cuarto y se introduce con la acotación sonora: “De pronto se oyen cantos republicanos, (...)” (p. 160). De igual manera que se hiciera con la anterior, se analiza utilizando el soporte del archivo de audio del proyecto Devuélveme la voz. En este caso es Ernesto Diosdado/Segismundo el que va a reaccionar a la canción:

SEGISMUNDO. ¡Yo quiero estar fuera! (*Enajenado, haciendo el saludo anarquista como si estuviera en plena calle y en plena manifestación*) ¡No pasarán! ¡No pasarán...! (Fernando de las Heras Cabezuelo, 2015, p. 161)

La canción *Los Cuatro Generales* (1936) es también una canción derivada de la copla popular *Los cuatro muleros* (1920) y se compone en los primeros momentos del conflicto militar con el mismo motivo de animar a las tropas republicanas, al igual que *El Puente de los Franceses* (1936). Su composición relaciona dos sucesos: el primer intento fallido de golpe de estado en 1932 contra la II República conocida como La Sanjurjada y la resistencia de la plaza de Madrid en el año 1936. La canción lanza la consigna de que la resistencia de Madrid es posible, porque ya se pudo parar un golpe de estado anteriormente. Aunque, Ernesto Diosdado/Segismundo parece no estar tan convencido de ello, pues proviene de Extremadura y ha sido testigo de los actos crueles y sin paliativos que han realizado los generales sublevados contra la población civil. Es un momento en el cual el personaje canaliza toda la rabia e impotencia que siente frente a la situación.

• ***Huyendo del Rey Herodes*** (s.f.). Las estrofas completas del villancico aparecen casi al final del cuadro IV incluidas con la acotación sonora: “Se oyen de nuevo villancicos, una vez más sugerimos estos versos a modo de referencia, pueden ser otros y a elección del director” (p. 164). Gracias al artículo *El romance de "La Huida a Egipto" en cuatro versiones gaditanas: sus variantes con otras formas hispánicas* (1988) de Virtudes Atero Burgos se ha podido hacer una aproximación al análisis de su origen: “Como es sabido, fue en Sevilla en 1.825 cuando renace el romancero de la tradición oral moderna tras más de un siglo de vida latente.” (p. 51). Además, Virtudes Atero Burgos detecta que hay varias versiones del villancico: “El romance está bastante extendido en la tradición moderna -Castilla, Extremadura, Canarias y Andalucía- y su desarrollo (...) se mantiene sin alteraciones básicas de unas versiones a otras” (p. 56). Por lo que es probable que este hecho condujese a Fernando de las Heras Cabezuelo a incluir en la acotación la libertad de escoger los versos por parte del director. En cuanto al contenido del mismo, los villancicos no dejan de estar vinculados a una tradición cristiana que utiliza al Rey Herodes como símbolo de la figura de poder que inicia una persecución sanguinaria frente a los inocentes cristianos. Se obtiene una clara correspondencia si se considera que, en el momento de la Guerra Civil, los generales sublevados son los que cometen ese abuso de poder frente a una población española indefensa. En cuanto a su relación con la acción, no consigue el mismo efecto que las canciones estudiadas antes, sino el contrario. Es decir, el villancico coincide con un momento de relajación de la tensión dramática que se produce después del monólogo de Alfredo Jiménez/Hamlet.

• **A las doce de la noche** (s.f.). Este villancico popular aparece cerrando el cuadro IV y se introduce con la acotación: “Se oye de nuevo un villancico, sugerimos que puede ser este” (p. 168). Esta acotación apunta las ideas que se han expresado para el anterior villancico: tanto la idea de que modifica la tensión dramática como la hipótesis de que el autor deja abierta su elección debido a las numerosas versiones que se producen en la transmisión de este tipo de canciones populares. Atendiendo al significado que aporta en la dramaturgia este villancico cristiano, no deja de ser una canción muy ingenua sobre la anunciación del nacimiento del niño Jesús. El autor utiliza este villancico como preludio de la tragedia, la anunciación de que finaliza la España republicana para dejar paso al nacimiento de otra etapa más tenebrosa y oscura. Es un recurso de contraste e ironía por parte del autor.

• **Cara al Sol** (1935). Aparecen diez versos de los dieciocho que componen el himno de la Falange Española al final del cuadro V y se introducen a través de la acotación sonora: “(...) se oye desde el vestíbulo a compañeros suyos que cantan el himno de la Falange” (p. 191). El himno de la Falange Española fue escrito en un bar de Madrid el 3 de febrero de 1935 por diversas personalidades pertenecientes a la citada asociación. El principal objetivo era otorgar a La Falange Española de una seña de identidad propia y no tener que usar en sus mítines los himnos y canciones de otras formaciones fascistas de la época, como era el partido nazi alemán. En la letra del *Cara al Sol* (1935) subyacen dos ideas en esencia: por un lado la necesidad de crear un régimen político nuevo, alternativo a la II República, con fuertes consignas sobre la patria y la glorificación del sacrificio de la vida para conseguir ese objetivo. Además, todo esto se articula en una canción que es una marcha militar con lo que la arenga por la lucha fratricida es bastante clara. En este momento de clímax, la tragedia de *La Madrugada Herida* (2015) ya se ha materializado pues los personajes han sido apresados y abocados a un destino sin esperanza. Todos menos uno, Pedro Crespo, que se rebela ante la inevitable situación luchando para que su voz no quede ahogada entre los fervorosos cánticos. Un himno es siempre un signo muy fuerte y Fernando de las Heras Cabezuelo lo introduce de manera efectista al final, quedando potenciada la lectura final.

c) **Locuciones de radio**. Estas locuciones no aparecen en el texto expresamente marcadas como habitualmente lo hacen las acotaciones, pero sí mantienen su misma función dentro del texto. Por ello, se consideran para su análisis como acotaciones sonoras.

I. **Locutor de radio**. La radio, situada en el escenario del teatro, es un elemento más que encaja en el puzle de *La Madrugada Herida* (2015). Las locuciones de radio tienen

presencia solamente en el cuadro I y el cuadro III, cuando todavía la situación que están viviendo los personajes es incierta y las informaciones contradictorias. La primera locución (p. 133) está dirigida más a los lectores y sirve de introducción al discurso de Margarita Xirgu. Mientras que las dos siguientes (p. 141 y p. 158) están relacionadas con la acción dramática y, en consecuencia, se convierten en fuente de información para los personajes de los eventos que suceden en el exterior de su improvisado refugio.

II. **Discurso de Margarita Xirgu.** El fragmento incluido en el texto (p. 133) es una transcripción de una grabación realizada a la actriz Margarita Xirgu en el año 1932, que se puede consultar en *YouTube*. El discurso de la actriz se apoya en dos ideas principales: el teatro dentro de la apuesta cultural de la II República y cómo actualizar los clásicos para que sigan dialogando con la sociedad del momento. Ambas ideas son también lanzadas por el autor en su texto y el discurso de Margarita Xirgu las refuerza.

d) **Alusiones abiertas al espacio sonoro.** Por último, hay que destacar dos acotaciones que no concretizan qué tipo de sonido debe escucharse, sino que permiten una mayor libertad a la hora de elegir y, por tanto, son más abiertas de cara a una puesta en escena. Estas dos acotaciones son: “Ahora se oye de nuevo un villancico o quizás una música de organillo que ejecute un chotis callejero, a elegir por el director de escena” (p. 147) y “Se oye alguna ráfaga de disparos, algunos villancicos, algunos himnos y a ser posible casi todo a la vez” (p. 159), esta segunda con una clara pretensión de generar confusión en el espectador.

En *La Madrugada Herida* (2015) las acotaciones de tipo personal que más ayudan a caracterizar los personajes son las operativas y de expresión, dando sobre todo información del aspecto externo del personaje. Su inclusión en la dramaturgia es más acusada en tanto que el lector se acerca al final del cuadro V. En cuanto a las acotaciones espaciales, estas ubican de manera eficaz la acción dramática aportando algunos datos esenciales para configurar una atmósfera y ambientación esbozadas por el autor. Sin embargo, no son exhaustivas en detalles y su función está subordinada a la acción. Por otro lado, las acotaciones temporales que son capaces de marcar un ritmo o un tempo determinado a la acción, son muy diversas y numerosas en la dramaturgia. Además, quedan con frecuencia ligadas a las subidas y bajadas de la tensión dramática. Finalmente, las acotaciones sonoras se destacan como fundamentales en el texto, pues no solamente están ligadas a la acción, como las anteriores, sino que las letras de canciones se proyectan en el

plano de la significación cargándose de un valor añadido dentro de la dramaturgia. Es decir, una posible escenificación del texto debería justificar muy bien la no inclusión, o la sustitución, de cualquiera de ellas. De esta manera, queda destacada la proliferación de acotaciones de todo tipo en *La Madrugada Herida* (2015), tanto para los lectores ocasionales como para aquellos que encuentren motivaciones profesionales en su texto.

3.2. Estructura interna

3.2.1. Segmentación del texto

La segmentación del texto estudiada en este apartado es la continuación lógica del apartado división del texto. En la corriente semiótico-estructuralista se encuentran varios planteamientos para abordar la segmentación del texto dramático. En *Semiología de la obra dramática* (1987) de María del Carmen Bobes Naves:

Se han propuesto segmentaciones del texto literario con criterios formales, funcionales, actanciales, es decir, narratológicos, (...); se han aplicado también criterios lingüísticos basados en las formas de diálogo, (...) se ha sugerido la conveniencia de atenerse al texto y tener en cuenta los actos y escenas señalados en él como unidades de sentido y de tensión, y prescindir de la representación, (...), y también se ha intentado lo contrario.

En cualquiera de las propuestas el objetivo permanece idéntico: se busca siempre identificar unidades semióticas (forma y sentido) válidas, que tengan en cuenta todos, o los fundamentales, signos del proceso dramático (p. 296).

A pesar de los esfuerzos planteados por esta tradición a la hora de comprender el artefacto teatral, este modelo no ha conseguido encontrar un método del todo satisfactorio para abordar el nivel del desarrollo de la acción en los textos dramáticos. Tampoco parece muy adecuado para *La Madrugada Herida* (2015) tomar como referencia la propuesta de Anne Ubersfeld en *Semiótica teatral* (1989) con una segmentación en *grandes secuencias, secuencias medias y microsecuencias* (pp. 162-173).

Como se argumentará más adelante (Apdo. Fuerzas internas, p. 46), el género dramático de *La Madrugada Herida* (2015) presenta una gran afinidad con los preceptos de la tragedia griega clásica. Según la forma de construcción clásica griega, se atribuye a la acción el lugar principal de la dramaturgia, como explica José Luis García Barrientos (2012): “(...) la ‘composición de los hechos’ (mythos) es el elemento central (...) al que se deben subordinar todos los demás, en particular los personajes, cuyo carácter debe estar al servicio

de la acción y no al revés” (p. 94). Por tanto, se comprende que para *La Madrugada Herida* (2015) la segmentación más eficaz debe ir ligada también al desarrollo de la acción.

Para facilitar el análisis, se presenta en la Tabla 1 un sencillo esquema con algunos elementos externos e internos de la dramaturgia:

Tabla 1. Relación entre elementos de la estructura externa y de la estructura interna

Estructura externa		Estructura interna		
Cuadro	Páginas	Espacio dramático	Tiempo dramático	Entrada de personajes dramáticos
I	133-142	Madrid. Teatro Cómico	Diciembre 1936. A las 10:00.	Margarita Casado, Lola Vigó
II	142-148	Ídem	Ídem. A las 12:00.	Alfredo Jiménez, Ernesto Diosdado
III	148-159	Ídem	Ídem. A las 02:00.	-
IV	159-169	Ídem	Ídem. A las 04:00.	Maroto 1
V	169-192	Ídem	Ídem. A las 06:00.	Pedro Crespo, Maroto 2

Fuente: Elaboración propia, 2021.

3.2.1.1. La unidad aristotélica

Según los preceptos del teatro clásico griego, establecidos por Aristóteles en la *Poética*, la construcción dramática debe regirse por tres unidades teatrales: unidad de tiempo, unidad de espacio y unidad de acción. Como se puede observar en la Tabla 1, en *La Madrugada Herida* (2015) se tiene unidad de tiempo, pues los acontecimientos de la ficción suceden en menos de una jornada y unidad de espacio, ya que toda la acción se desarrolla en el Teatro Cómico. Sin embargo, no existe la unidad de acción, pues, aunque existe un conflicto principal en torno a la operación de protección y exilio, hay una gran presencia de subtramas en los primeros cuadros de la dramaturgia. Pero, aunque no existe una unidad aristotélica completa según los preceptos griegos, sí que existe en *La Madrugada Herida* (2015) una construcción que pretende aproximarse a ella.

3.2.1.2. La estructura de la acción

En relación al número de partes del texto, los preceptos de la tragedia clásica se han organizado en torno a una estructura definida en tres partes fundamentales, según José Luis García Barrientos (2012): “(...) la estructura de la acción dramática o simplemente del drama en tres partes: *prótesis* (...), *epítasis* (...) y *catástrofe* (...); tripartición equivalente a la expresada por los términos planteamiento, nudo y desenlace” (p. 89). Con independencia del número de cuadros, *La Madrugada Herida* (2015) contiene esta estructura:

a) **Planteamiento:** La primera parte del drama comienza y termina en el cuadro I. Se podría formular de manera resumida de la siguiente manera:

- I. Convocatoria en el Teatro Cómico para establecer un reparto.
- II. Primeras amenazas externas al teatro que significan al espacio como un refugio.
- III. Don Ramón Higuera Guisado retrasa su llegada debido a una agresión.

b) **Nudo:** La segunda parte del drama arranca con el cuadro II y continúa hasta la aparición del personaje de Maroto 1, en la mitad del cuadro IV:

- I. Demasiadas primeras figuras para un solo reparto.
- II. Incongruencia en las obras a representar por parte de los cómicos.
- III. Se dilata varias horas la deseada llegada de Don Ramón Higuera Guisado.
- IV. Los personajes convocados descubren que probablemente han sido engañados con la convocatoria. Paulatino aumento de la indignación colectiva.
- V. Surgen las primeras ideas de abandonar el Teatro Cómico antes de la llegada de Don Ramón Higuera Guisado.
- VI. Aparece el personaje de Maroto 1, el regidor: comienza el desenlace.

c) **Desenlace:** La tercera parte se inicia a la mitad del cuadro IV con la irrupción del personaje de Maroto 1 y termina con el final del texto:

- I. Maroto 1 aclara las primeras dudas sobre el sentido de la convocatoria.
- II. Se descubre que Margarita Casado ha revelado la convocatoria a varias organizaciones clandestinas que actúan en contra de la II República.
- III. Aparece el último personaje convocado, Pedro Crespo.
- IV. Se presenta el esperado personaje de Don Ramón Higuera Guisado pero viene arrestado por un grupo armado: la operación de protección ha fracasado.
- V. Irrumpe en escena el personaje de Maroto 2 y se precipita el final.
- VI. Todos los personajes son capturados, excepto Pedro Crespo.

Este viaje realizado a través de las tres partes fundamentales de la narración revela una característica presente en *La Madrugada Herida* (2015): la causalidad. Las acciones de los personajes no son arbitrarias, sino que cada suceso o acción que modifica las circunstancias dadas tiene una consecuencia directa en la toma de decisiones de los personajes, lo que a su vez propicia una cadena de acción-reacción condicionada por sus propios deseos. El lenguaje utilizado para definir la causalidad rápidamente recuerda a los sistemas de interpretación que se han basado en este principio.

3.2.1.3. La trama

El significado de trama que se utiliza en este estudio es el aportado por Angelo Marchese y Joaquín Forradellas en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (1986): “(...) es el relato tal como el escritor nos lo presenta (...) La trama deforma artísticamente el mero reflejo del orden natural de los hechos, mezclando (...) tanto las secuencias de la historia (...) como las instancias del narrador” (pp. 410-411). En la Tabla 1, el orden para los tiempos dramáticos en que se presenta la estructura externa se corresponde con una sucesión cronológica de la acción. Por lo que, aunque cada cambio de cuadro supone una elipsis de dos horas, no hay una manipulación en el orden lógico temporal de los acontecimientos en la trama y tampoco implica un cambio del espacio en el que se desarrolla la acción. Además, tampoco se identifican en el texto extrañamientos o unidades de acción más pequeñas dentro de los cuadros que modifiquen la ubicación espaciotemporal de la acción. Tampoco se detecta en el texto el plano subjetivo ficcional (sueño, recuerdo o imaginación del personaje) que modifique esta estructura.

Para finalizar este apartado sobre la segmentación del texto, se puede concluir que la estructura dramática que posee *La Madrugada Herida* (2015) se asemeja a los preceptos establecidos por Aristóteles. Por consiguiente, el casi cumplimiento de las tres unidades teatrales (acción, tiempo y espacio), la división del drama en tres partes (planteamiento, nudo y desenlace), la característica del orden causal de la acción y una ordenación cronológica le otorgan a la dramaturgia una forma cerrada. Así, parece pertinente terminar este apartado con la siguiente cita:

La forma cerrada (...) tiene su origen en la doctrina aristotélica, particularmente en las exigencias de unidad e integridad de la acción (...). Las famosas tres unidades, de acción, lugar y tiempo, representan el ideal de esa tensión centrípeta o tendencia a la

concentración: los mínimos cambios de lugar (y mejor ninguno), el menor número de elipsis temporales y lo menos amplias posible (con el ideal de máxima duración en veinticuatro horas), y sobre todo una línea de acción dramática única o “principal” con estricta subordinación de las accesorias (José Luis García Barrientos, 2012, pp. 92-93)

3.2.2. Fuerzas internas

En un texto, y más si cabe en un texto literario-dramático, es esencial comprender las fuerzas en lucha que se desarrollan en las capas más profundas del relato, ya que son estas las que movilizan y dotan de sentido al desarrollo de la acción. La configuración de estas fuerzas ha ido variando a lo largo de la historia del teatro a través de las preceptivas que distintos autores y teóricos han ido adoptando para la escritura dramática. Cabe destacar los ejemplos de Aristóteles, Lope de Vega o Lessing. No obstante, estas fuerzas internas siempre obedecen a una estrategia planteada por el dramaturgo para conseguir transmitir la historia de la manera y en la forma en que quiere hacerla llegar al lector/espectador. Toda esta serie de decisiones que toma el autor, y que se ha denominado en líneas generales como estrategia, se van a ir examinando a través de los siguientes componentes: el género dramático, los actantes, el conflicto, la tensión dramática y las subtramas.

3.2.2.1. El género dramático

La adhesión de un texto a un género dramático determinado proviene de una tradición literaria canónica en donde su determinación solía otorgar a la obra unas características preceptivas cerradas. Hoy en día, tras el paulatino y complejo proceso de mestizaje de géneros, la identificación de un texto con un género u otro debe tomarse siempre como un punto de referencia que puede aportar información relevante sobre el mismo. De esta manera, el género dramático ayuda a comprender el tipo de mirada con la que su autor se ha acercado a la historia que quiere transmitir. Esta mirada tiene implicaciones en varios elementos compositivos de la estructura dramática. Se analizan a continuación las características que porta *La Madrugada Herida* (2015) en cuanto al género:

a) **La tragedia.** El género principal del texto encaja bien con las señas de la tragedia contemporánea, pero, además, mantiene una fuerte unión con la tragedia clásica griega actualizando varios de sus elementos caracterizadores. Por ello, se va a ir haciendo una identificación y análisis de algunos de esos elementos trágicos, definidos en *La Poética* de Aristóteles, y que se encuentran en el texto de Fernando de las Heras Cabezuelo. Por un

lado, los personajes dramáticos no son héroes trágicos, es decir, no se sitúan en sus cualidades por encima de los mortales, ni pertenecen a la clase más alta de la sociedad. Además, la construcción de los personajes remite al referente real y, por tanto, a una construcción psicológica de los mismos (Apdo. El análisis del personaje, p. 66). Por otro lado, el conflicto en las tragedias contemporáneas suele situarse en las convecciones sociales que condicionan a los personajes, pero en el texto de Fernando de las Heras Cabezuelo esto sucede de una manera distinta. Porque, si bien la Guerra Civil es un agente externo, no es achacable a las normas de una sociedad, precisamente por ser una situación de extrema singularidad. Aunque, en el desbalance de fuerzas, sí se puede identificar un acercamiento entre la dualidad de la tragedia clásica griega héroes/dioses y los seres humanos/Guerra Civil en *La Madrugada Herida* (2015). Es en este momento cuando se puede comprender otro elemento de la tragedia griega: la lucha contra un destino predeterminado. Aquí se produce otro acercamiento entre *La Madrugada Herida* (2015) y la tragedia clásica griega, ya que el destino que se impone sobre los personajes dramáticos no viene tejido por unos seres mitológicos, pero sus nombres sí han quedado ligados a un destino funesto por medio de una lista negra que circula por Madrid. El texto de Fernando de las Heras Cabezuelo permite a los personajes rebelarse contra su destino al refugiarse en el Teatro Cómico, aunque ellos no sean conscientes. Pero, en este caso, los personajes dramáticos no son castigados, como le sucediera al héroe trágico, por el bien de la sociedad. Tampoco los personajes dramáticos han pecado de orgullo (*hybris*) y, por consiguiente, deban ser castigados. El único personaje que comete un error (*hamartía*) es Margarita Casado y es la única que podría contener esos dos elementos de la tragedia clásica griega, mientras que en el resto de personajes dramáticos su destino es causa de la arbitrariedad que emana de un conflicto militar. Otro aspecto característico de la tragedia griega es el autoconocimiento (*anagnórisis*) del héroe. En *La Madrugada Herida* (2015), este proceso de autodescubrimiento se da en dos planos: en el colectivo y en el individual. En cuanto al colectivo se refiere principalmente a los personajes de Margarita Casado, Lola Vigó, Ernesto Diosdado y Alfredo Jiménez, pues todos ellos desconocen los verdaderos motivos por los que han sido convocados y, así, el devenir del texto será un proceso de descubrimiento de la tragedia que pende sobre sus cabezas. En cuanto al individual, todos los personajes, unos antes y otros después, descubren una verdad interior propia, en algunos dolorosa y en otros no tanto. La anagnórisis individual de cada personaje se desarrolla de la siguiente manera:

I. **Margarita Casado.** El proceso de autodescubrimiento de este personaje es doloroso. Al comienzo del relato, ella piensa que su marido le es fiel, en el más amplio sentido de la palabra. Así lo expresa: “Yo ahora estoy felizmente casada, y mi actual marido me espera en Italia con mis hijos” (p. 139). Sin embargo, las constantes ironías que lanza Lola Vigó sobre su familia y la revelación final de que su marido está en una finca andaluza, mientras sus hijos están retenidos en Italia, harán que su ilusión de felicidad se desvanezca por completo. De esta manera expresa las dolorosas palabras sobre sí misma: “Al final me he quedado sin hijos y sin hombres, y los hombres que me han prometido amor eterno se han reído de mí, me han abandonado y ahora me convierto en un ser patético y despreciable” (p. 188). Finalmente, su anagnórisis individual consiste en ver cómo se derrumba ante sus ojos todo el proyecto de vida que ha construido junto a su último marido.

II. **Lola Vigó.** La verdad que descubre este personaje es más luminosa. Desde el principio Lola Vigó mantiene una fuerte animadversión hacia el personaje de Margarita Casado. Se trata de un odio que el lector/espectador no comprenderá hasta el cuadro V, cuando Lola Vigó revela: “Pero a ti, hija de mala madre, te prometieron esos de la Quinta Columna no sé qué prebendas si delatabas a algún cómico rojo que se hallase de gira” (p. 173). Ahora bien, esa inquina remite antes de expresar su monólogo final: “Margarita, mentiría si te digo que no te guardo rencor, (...). Se ha generado tanta y tanta insidia en tan poco tiempo, (...) no, no te acerques, porque todavía no estoy preparada del todo para perdonarte” (p. 185). A pesar del fuerte sentimiento de odio que ha mantenido, y ya con los pies en el abismo, descubre que tiene la capacidad de perdonar a Margarita Casado, de exculparla porque se ha visto empujada por la situación a quitarle lo que más quería en el mundo: su hermano.

III. **Alfredo Jiménez:** Este personaje toma conciencia de dos cosas: una circunstancial y una verdad interior, que en el fondo ya sabía. El autodescubrimiento de ambas se produce después del largo monólogo que se encuentra en las páginas 162 y 163. Por un lado, la circunstancia que descubre es que, efectivamente, una parte de su tragedia es similar a la del personaje de Hamlet, es decir, la parte relativa a la traición de la madre. Este primer descubrimiento queda señalado en el texto cuando Alfredo Jiménez expresa: “(...) Buenos días, soy Hamlet” (p. 163). En cuanto a la verdad interior, este personaje descubre que la semejanza con su padre es muy alta: sus acciones, su depresión, su rebeldía sorda, la admiración por la II República a pesar de ser denostada en los ámbitos sociales en los que se

mueve, son las mismas que las de su padre. En definitiva, Alfredo Jiménez es casi una prolongación de su padre. Tanto es así que en un momento de desesperación en el Teatro Cómico quiere imitar el acto suicida que cometió su progenitor al marchar al frente a sabiendas de que ese lugar de lucha no le pertenece. Por suerte para él, el personaje de Ernesto Diosdado muestra una gran sensibilidad frenándole con las siguientes palabras: “(...) yo soy un hombre de acción, y tú, Alfredo, puedes hacer muchas cosas sin traicionarte (...) Si tu padre ha muerto en el frente, yo te pido que vivas, y que vivas para contarlo...” (p. 180).

IV. **Ernesto Diosdado.** La aciaga experiencia que vive este personaje en el Teatro Cómico le va a servir para descubrir una verdad. Ernesto Diosdado se descubre a sí mismo casi como un intruso de los escenarios y de la cultura, alguien que no deja de tener un complejo de inferioridad con respecto a los grandes actores y actrices que están en ese espacio junto a él. No obstante, él ha participado en obras de los hermanos Quintero, organizados por el sindicato para acercar la cultura que tanto respeta a los pueblos, pero no termina de entender el hecho teatral, aunque lo ve como necesario. Es precisamente eso lo que descubre antes de ser apresado por las fuerzas falangistas cuando expresa: “Nunca he sabido del todo si mi lugar era el escenario, pero ahora sí siento por fin que este escenario me pertenece...” (p. 186). Con estas palabras Ernesto Diosdado comprende finalmente que desde el escenario también se puede hacer resistencia al fascismo, que el hecho cultural puede ser realmente una barricada más.

V. **Pedro Crespo.** La verdad con la que se va a encontrar este personaje es muy dolorosa, quizás sea la peor. Pedro Crespo es el quinto componente del grupo, y acude el último a la convocatoria por ayudar a desescombrar un edificio que acaba de derrumbarse. En su entrada en el cuadro V explica a sus compañeros que antes de la guerra su vida giraba en torno al teatro y a su familia. Sin embargo, perdidos estos puntos de referencia, se dedica a ayudar en todo lo humanamente posible dentro del conflicto militar, a pesar de su avanzada edad. Aunque, su presencia en el Teatro Cómico no consigue detener el fracaso de la operación de protección. Ese sentimiento de fracaso es el que le hace conectar con la sensación de inutilidad de su existencia, es así como él se siente. Por tanto, sin ningún miembro de su familia vivo, sin las funciones de teatro de su pueblo que articulaban su vida, y con el sentimiento de ser inservible, descubre que no le queda nada que defender en su existencia y llega a ver en la muerte una posibilidad acogedora. Así es como, en su proceso, finalmente suplique al personaje de Maroto 2: “Pero, ¡Qué contradicción la mía!; ya que

usted la lleva [pistola], se lo ruego, se lo pido por favor: máteme. No quiero seguir sufriendo (...)” (p. 191). La dolorosa tragedia se completa cuando es el único que se libra de ser raptado por el comando armado y sobrevive a otro fusilamiento, viéndose obligado a mantener una existencia que ha dejado de tener sentido para él.

b) **El drama.** En mucho menor medida que la tragedia, se encuentran en las subtramas de *La Madrugada Herida* (2015) elementos propios del drama. Su utilización dentro de la dramaturgia de Fernando de las Heras Cabezuelo parece encajar bien con las indicaciones de Miguel Medina Vicario en su obra *Los géneros dramáticos* (2000): “(...) sea territorio del drama la psicología particular del individuo en su lucha (...) a través de los múltiples conflictos que jalonan su existencia. La tragedia parece que deba encargarse de pleitos más sublimes” (p. 122). Así, los conflictos de relación entre los personajes, sus rencillas y sus encontronazos adoptan la forma del drama. Esta mezcla puntual de géneros permite rebajar o mantener la intensidad de la tensión dramática.

c) **El humor.** En una medida todavía más reducida que el drama, aparecen elementos de humor que efectúan un rompimiento muy puntual con la tragedia y el drama. Así, el cuadro I comienza con un encontronazo entre las dos grandes actrices del reparto, Margarita Casado y Lola Vigó. Se suceden varios diálogos con respuestas cínicas e irónicas que aportan un punto de humor a la par que el conflicto de relación entre ellas evidencia los elementos del drama. Todo esto se desarrolla hasta que irrumpe la tragedia. Otro momento singularmente cómico de la dramaturgia se encuentra en el cuadro III con el juego escénico que establecen los personajes de Alfredo Jiménez y Ernesto Diosdado. El primero, vestido con atuendos que sugieren el Barroco, recita el romance *Refiere su nacimiento y las propiedades que le comunico* (s.f.) de Francisco de Quevedo. El segundo, vestido con motivos andaluces, recita unos fragmentos del poema *Llamo al toro de España* (1937) de Miguel Hernández.

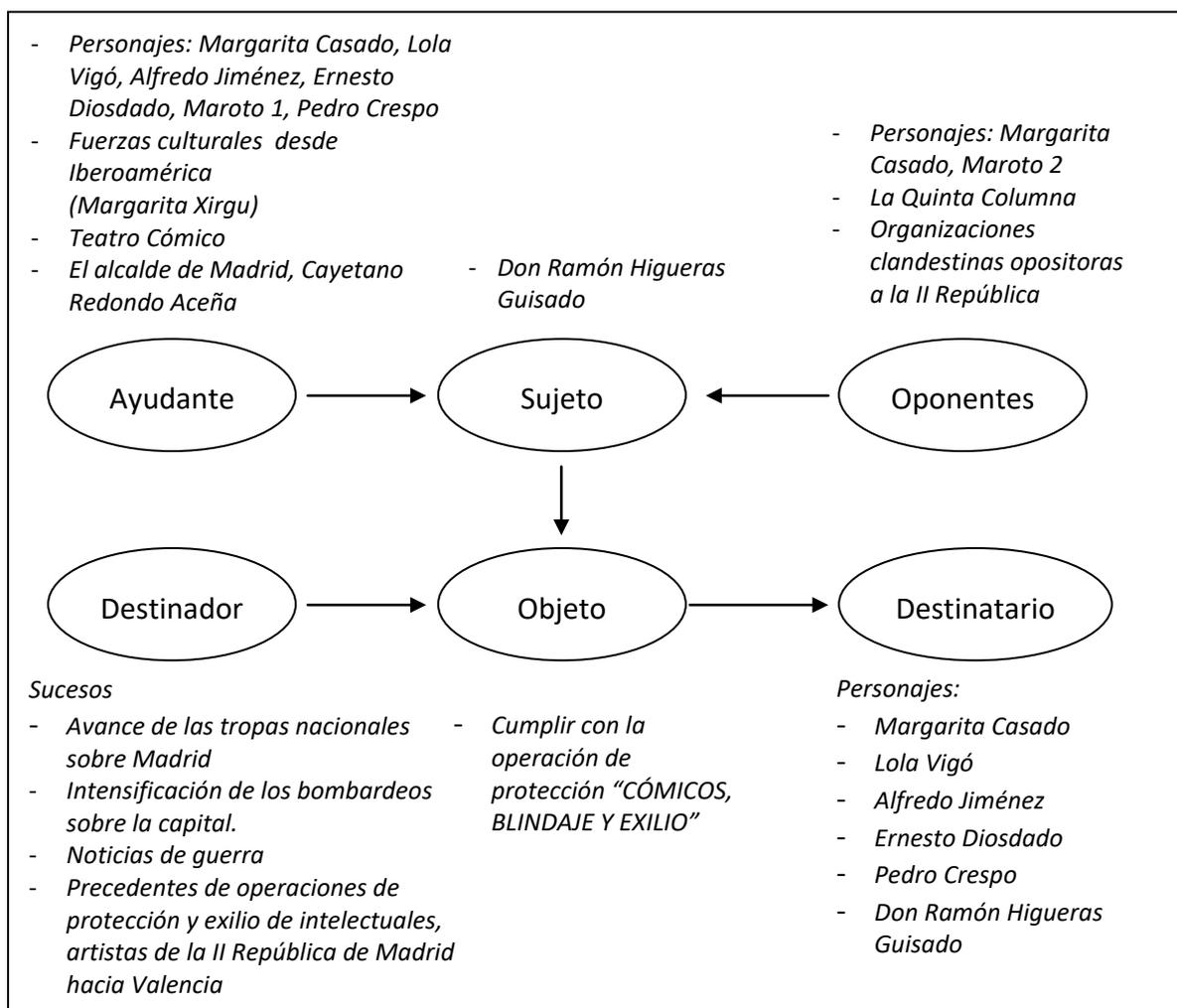
3.2.2.2. Los actantes

Una de las herramientas tradicionales que sirven para visibilizar las fuerzas que actúan dentro del drama es el esquema actancial aportado por Algirdas Julius Greimas. Es conveniente no perder de vista la advertencia que José Luis García Barrientos hace sobre esta herramienta: “(...) su intención es sólo la de señalar un nivel de análisis posible e interesante, pero distinto (por transmodal) al de nuestro propio modelo. Es fácil advertir que (...) no todas [las dramaturgias] se prestan por igual al análisis actancial.” (p. 87). Aunque

este esquema pueda presentar mayores problemas con las últimas poéticas de escritura *posdramática*, la estructura dramática clásica que presenta *La Madrugada Herida* (2015) favorece su aplicación y las interesantes conclusiones que se obtienen del mismo.

La ventaja de este método es que los términos en los que se analiza el drama no se quedan en torno a la figura del personaje, sino que lo trasciende para hablar de actante. Según explica Anne Ubersfeld en *Semiótica teatral* (1989), los actantes pueden representar una abstracción, un colectivo, o hasta un personaje y se definen según la función que tienen dentro del relato. El cuadro de Greimas se compone de seis actantes relativos a las funciones: *ayudante*, *sujeto*, *oponentes*, *destinador*, *objeto*, *destinatario* y de tres ejes de parejas posicionales: *sujeto-objeto*, *destinador-destinatario* y *ayudantes-oponentes* (pp. 48-77). Atendiendo a esta formulación, se ha elaborado un esquema actancial para *La Madrugada Herida* (2015) contenido en la Figura 1.

Figura 1. Esquema actancial



Fuente: Elaboración propia, 2021.

a) El eje **sujeto-objeto**: Dentro de la fábula creada en *La Madrugada Herida* (2015), el actante del *sujeto* quedaría personificado en el personaje latente de Don Ramón Higuera Guisado. Por tanto, el deseo principal de este personaje es conseguir el actante *objeto*, es decir, cumplir con la operación de protección que se ha denominado como “CÓMICOS, BLINDAJE Y EXILIO”. Los actores y actrices han sido citados en el Teatro Cómico por decisión suya y también es el responsable de movilizar los recursos humanos y materiales para preparar la operación. Además, consigue enviar un mensaje radiofónico para que continúen esperándole a pesar de que ha sufrido una agresión física que le impide estar a la hora acordada. De este modo, aunque Don Ramón Higuera Guisado es un personaje latente, es el que pone en funcionamiento todas las fuerzas internas de la dramaturgia.

b) El eje **ayudantes-oponentes**: En este eje quedan representados los actantes que ayudan y se oponen a la consecución del deseo de Don Ramón Higuera Guisado. En el lado de los que favorecen la operación, los actantes *ayudantes*, se encuentra el alcalde de Madrid, Cayetano Redondo Aceña, que pone a disposición de la operación unos guardias de asalto y el lugar de encuentro, el Teatro Cómico. Asimismo, las fuerzas culturales de Iberoamérica colaboraron para reubicar y salvar a una buena cantidad de personas que huían de la guerra. En *La Madrugada Herida* (2015), la operación en marcha piensa reubicar los actores y actrices convocados en espectáculos teatrales de Iberoamérica con la ayuda de Margarita Xirgu. Los personajes convocados al Teatro Cómico también ayudan a Don Ramón Higuera Guisado, aunque lo hacen de forma inconsciente porque no conocen el motivo real de su convocatoria. Sin embargo, su sola presencia en el recinto y el hecho de que no abandonen el lugar está favoreciendo el que no sean capturados y que puedan exiliarse. Por último, el personaje de Maroto 1 acude al Teatro Cómico con la intención de compensar la imprevista ausencia de Don Ramón Higuera Guisado y de ayudar en lo que pueda al éxito de la operación, a sabiendas de que se expone a un gran peligro que podría haber eludido. En el lado de los actantes que se oponen a la consecución del objetivo de Don Ramón Higuera Guisado, los actantes *oponentes*, aparece en primer lugar el personaje de Margarita Casado, que no es consciente de que sus delaciones están jugando en contra de su seguridad. Por supuesto, aparecen aquí todas las organizaciones clandestinas a las que Margarita Casado ha vendido la información de la convocatoria y que vienen haciendo una labor de zapa contra la II República. No obstante, el opositor más activo sería el personaje de Maroto 2, jefe de un comando de la Falange Española que actúa como grupo de operaciones

quintacolumnista. Antes de su aparición en el Teatro Cómico, ya se intuye que puede ser responsable del ataque al personaje de Don Ramón Higuera Guisado y que con ello haya conseguido ralentizar el desarrollo de la operación.

c) El eje **destinador-destinatario**: Aunque no se encuentre expresamente en el texto, ya que el personaje de Don Ramón Higuera Guisado permanece ausente de los acontecimientos relatados, sí se intuyen varias de sus motivaciones que justificarían el actante *destinador*. El primer suceso que le hace pensar en la huida de Madrid ocurre en los últimos meses del año 1936, pues las tropas nacionales avanzan rápidamente hacia la capital y se produce con ello una intensificación de los bombardeos. Por otro lado, empiezan a llegar las noticias de hechos terribles cometidos por las tropas nacionales durante su paso por Andalucía. Por último, Don Ramón Higuera Guisado debe ser un miembro con un buen puesto dentro del ámbito de la cultura y, en consecuencia, debe estar bien informado de las operaciones de evacuación que se están empezando a llevar a cabo. Como dato histórico especialmente relacionado, el brigadista internacional John Burdon Sanderson Haldane informaba sobre estas evacuaciones en *Defensa de la Cultura* (1937): “El 5º Regimiento (...) ha mostrado su celo por la cultura en varios caminos: insistiendo en evacuar de Madrid sus más distinguidos poetas y científicos. Sus hombres han intervenido (...) en salvar (...) las pinturas y libros de inapreciable valor” (p. 3). En definitiva, la operación que plantea Don Ramón Higuera Guisado no deja de entrar en los parámetros de otras operaciones que se pueden estar gestando en esos momentos. Por último, los beneficiarios de que consiga su objetivo, los actantes *destinatarios*, serían los cómicos que han sido convocados a la cita: Margarita Casado, Lola Vigó, Alfredo Jiménez, Ernesto Diosdado, Pedro Crespo y el propio Don Ramón Higuera Guisado que pretende exiliarse junto con ellos.

3.2.2.3. El conflicto

Como señala José Luis Alonso de Santos (1998): “(...) la mayoría de autores y teóricos de todas las épocas, y estilos, coinciden en señalar que el elemento esencial que estructura y caracteriza la obra dramática es el conflicto” (p. 107). Esto sucede así, porque en las dramaturgias de texto, en especial las que están cimentadas sobre una dinámica causal, necesitan de al menos dos fuerzas en pugna que sirvan de motor a la fábula. Como en el caso de *La Madrugada Herida* (2015), cuanto más cercana esté su construcción dramática a una estructura causal mejor se prestará para su análisis a través del conflicto. El

conflicto se presenta de distintas maneras en la dramaturgia, por lo que es pertinente abordarlo desde distintos ángulos.

a) **Conflicto principal.** Este conflicto es el que enlaza toda la trama desde su comienzo hasta el final de la dramaturgia. En palabras de José Luis Alonso de Santos (1998): “El conflicto [principal] impulsa, pues, la trama; es el motor que tira de la historia, y el eje vertebrador que atraviesa todas las partes dispersas en el relato escénico para darle unidad” (p. 110). Este conflicto principal se correspondería con el eje *ayudantes-oponentes* que entra en lucha para impedir o favorecer la consecución del eje *sujeto-objeto* en el esquema actancial. En *La Madrugada Herida* (2015), este conflicto se presenta de una forma latente pues discurre en un plano casi paralelo a los hechos que suceden en el Teatro Cómico y se evidencia en momentos concretos. Además, tendría su incidente desencadenante cuando Don Ramón Higuera Guisado convoca a los actores y a las actrices en el Teatro Cómico. En el apdo. Las subtramas, p. 61 se puede ver mejor cómo el conflicto principal queda distribuido a lo largo de la dramaturgia.

b) **Otros tipos de conflicto.** Es habitual en los textos dramáticos que existan otros tipos de conflictos que se desarrollan en otras capas del drama y que enriquecen la dramaturgia. Atendiendo a la clasificación que realiza José Luis Alonso de Santos (1998), se aprecian los siguientes tipos de conflictos: conflicto interno, conflicto de relación, conflicto de situación, conflicto social y conflicto sobrehumano (pp. 110-114). Para llevar a cabo el análisis de cada tipo de conflicto se determinan los cuatro parámetros siguientes: El conflicto: suceso o situación que se plantea ante el personaje; el deseo: una vez planteado el conflicto, el deseo es aquello que el personaje quiere conseguir; la acción: una vez establecido el conflicto, el personaje se ve en la obligación de actuar y tomar decisiones; las motivaciones: este parámetro recoge las razones o justificaciones que llevan al personaje a actuar y, por tanto, a avanzar hacia su deseo.

I. **Conflictos internos:** Este tipo de conflicto es el que presentan los personajes consigo mismos y que, hasta cierto punto, pueden comprender o no. Se detallan en la Tabla 2 los parámetros de este conflicto para cada personaje dramático.

Tabla 2. Los conflictos internos presentes en los personajes dramáticos

	Conflicto interno	Deseo	Acción	Motivación
Margarita Casado	La ausencia de sus hijos y de su marido. Cinco años de ausencia.	Reencontrarse con sus hijos y su marido	Vender todo tipo de información a un bando u otro de la contienda	- La esperanza de que alguna de esas informaciones le proporcione el salvoconducto para reencontrarse con ellos - Desesperación porque ese momento no llega
Lola Vigó	Fusilamiento de su hermano, Julián Vigó	Que sus padres no se enteren de que su hijo ha muerto	- Ocultar la información - Mentir acerca del paradero de su hermano diciendo que está con Margarita Xirgu	- Proteger a sus padres de la terrible noticia - Proteger la dignidad de su hermano para evitar posibles rumores
Alfredo Jiménez	La miseria moral que muestra su madre cuando su padre muere	No juzgar a su madre	No vengarse de su madre	Comprende que su madre y su padre eran incompatibles
	La Guerra Civil	Que la II República no desaparezca	Defender la II República en Madrid desde donde pueda	Otorgar por fin un sentido a su vida
Ernesto Diosdado	La Guerra Civil	Derrotar al fascismo	Defender la II República en Madrid desde donde pueda	Evitar que el fascismo haga desaparecer la idea de que un mundo mejor es posible
Pedro Crespo	La muerte de su hermano y de toda su familia	Termine el sufrimiento de la población	Intentar paliar el sufrimiento de la población en el conflicto militar	Otorgar sentido a su existencia

Fuente: Elaboración propia, 2021.

II. Conflictos de relación: Este tipo de conflicto aborda la tensión que se produce entre al menos dos personajes cuando tienen objetivos encontrados, especialmente utilizado para la relación entre protagonista y antagonista. Lo habitual en los dramas es que el conflicto

principal se desarrolle en los espacios y tiempos en los que se desarrolla la acción. Sin embargo, en *La Madrugada Herida* (2015), esto no ocurre así hasta el cuadro IV y, como ya se ha visto antes, el conflicto principal se desarrolla de manera latente y en paralelo. De esta forma, los conflictos de relación en el texto hay que buscarlos en la acción dramática que se desarrolla en el Teatro Cómico. Una vez establecido esto, se encuentran dos niveles de conflictos de relación: uno colectivo y otro individual.

El conflicto de relación colectivo se produce entre las fuerzas protagonistas y antagonistas de la acción que sucede en el Teatro Cómico. De esta manera tendríamos como protagonistas a los personajes de Margarita Casado, Lola Vigó, Alfredo Jiménez, Ernesto Diosdado, cuyo conflicto de relación es tener información contradictoria sobre la convocatoria. Esto, además, supondría el incidente desencadenante de los hechos que suceden dentro del Teatro Cómico hasta el cuadro IV. Por otro lado, los antagonistas son los que se oponen a su conocimiento, es decir, Don Ramón Higuera Guisado, Maroto 1 y Pedro Crespo: el primero de ellos, por estar ausente, aunque esté justificado por necesitar asistencia médica; el segundo, porque su no presencia hasta el cuadro IV les niega poder entender mínimamente algo de lo que está sucediendo; lo mismo que sucede con el personaje de Maroto 1 también es aplicable al tercer personaje, Pedro Crespo. Se detallan en la Tabla 3 los parámetros de del conflicto de relación colectivo.

Tabla 3. El conflicto de relación colectivo

	Conflicto de relación	Deseo	Acción	Motivación
Margarita Casado	Tener información contradictoria de la convocatoria de Don Ramón Higuera Guisado	Conocer los verdaderos motivos por los que han sido convocados	- Interrogar a todas las personas que entran en el Teatro Cómico - Estar atentos a las noticias sobre teatro que pueda ofrecer la radio	- Descartar la posibilidad de que todo sea producto de una broma - Descartar la posibilidad de que detrás de la convocatoria haya una compañía que quiera contratarles
Lola Vigó				
Alfredo*				
Ernesto Diosdado*				
* Nota: Al principio Alfredo Jiménez y Ernesto Diosdado prefieren no dudar de la convocatoria, pero con el tiempo se suman a las acciones descritas de Margarita Casado y Lola Vigó				

Fuente: Elaboración propia, 2021.

El conflicto de relación individual se establece entre los personajes que están dentro del Teatro Cómico. De esta manera, el primer dúo de personajes que presenta un conflicto de relación es el formado por Margarita Casado y Lola Vigó. El siguiente tándem de personajes es el formado por Alfredo Jiménez y Ernesto Diosdado. Por último, el conflicto de relación que mantienen la pareja de personajes formada por los hermanos, Maroto 1 y Maroto 2. Se incluyen en la Tabla 4 los parámetros de estos conflictos de relación.

Tabla 4. Los conflictos de relación individual entre personajes

	Conflicto de relación	Deseo	Acción	Motivación
Margarita Casado	Estatus profesional	Ser la primera figura de la compañía	Desprecia la formación de Lola Vigó como actriz	Piensa que Lola Vigó no está suficientemente preparada como para competir con ella por un papel
Lola Vigó			Rebajar las pretensiones de Margarita Casado	Ella está convencida de que no le hace falta formarse para demostrar sobre un escenario su talento
Margarita Casado	El ex marido, Ginés Fernández	Herir en el orgullo a Lola Vigó a modo de venganza	Ensuciar la reputación como mujer de Lola Vigó	Considera que tiene más integridad que Lola Vigó por no alternar con hombres y eso le otorga más estatus social como mujer
Lola Vigó		Protegerse de los ataques de Margarita Casado y utilizarlo si le conviene para herirla	Se muestra totalmente cínica con la fama que tiene de promiscua	Asume la apariencia externa de mujer frívola y promiscua, sin valores, que le otorga el entorno social para defenderse desde ese rol
Ernesto Diosdado	La clase social a la que pertenecen	Demostrar que la lucha por la II República es una lucha que pertenece a la clase obrera	Acusar a Alfredo Jiménez de ambiguo con la Guerra Civil	Los prejuicios de Ernesto Diosdado reducen el mundo en buenos y malos sin poder ver los matices
Alfredo Jiménez		Demostrar que la lucha por la II República también le pertenece	Mostrar las miserias morales que le han rodeado en su vida	Conoce perfectamente las miserias achacables a una burguesía acomodada y sin criterio

Maroto 1	Conflicto ideológico	Proteger a los cómicos de la violencia de su hermano	Intenta razonar con su hermano	Es consciente de que él es la única posibilidad que tienen los personajes de sobrevivir
Maroto 2		Atrapar y ajusticiar a las personas involucradas en la operación	Utilizar la violencia	Para satisfacer su sed de sangre

Fuente: Elaboración propia, 2021.

III. **Conflicto de situación:** Existe un conflicto de situación cuando los personajes luchan contra una situación establecida en su presente con la intención de mejorarla. En el relato que aporta *La Madrugada Herida* (2015), la Guerra Civil es el conflicto de situación común para todos los personajes. Todos están afectados por él, pero no todos luchan contra él directamente, ni con la misma intensidad. Los parámetros de la Tabla 2 y de la Tabla 4 siguen siendo válidos para definir el comportamiento de los personajes con el conflicto de situación. Así, para los personajes de Alfredo Jiménez y Ernesto Diosdado, la Guerra Civil ocupa un lugar prioritario en su vida, ya que ésta aparece tanto como conflicto interno, Tabla 2, como conflicto de relación, Tabla 4. Otro dúo de personajes en el que el conflicto de la Guerra civil está muy presente es el formado por los hermanos Maroto 1 y Maroto 2, enfrentados por ese conflicto de relación que se ha explicado en la Tabla 4. En un escalón de intensidad más bajo estaría el personaje de Pedro Crespo, ya que su conflicto interno, Tabla 4, es producto del conflicto de situación. Sin embargo, su enfrentamiento contra la Guerra Civil es mucho más modesto al intentar paliar el sufrimiento de la población con los escasos medios de los que dispone. En otro escalón de intensidad más bajo aún, y que se desarrolla en un plano menos altruista, se encuentran Margarita Casado y Lola Vigó. Los conflictos internos de las actrices, Tabla 4, son producidos por la Guerra Civil, pero las acciones que toman son en beneficio propio por lo que, aunque se ven condicionadas por el conflicto de situación, no se enfrentan directamente a él.

IV. **Conflicto social.** Este conflicto se presenta cuando los personajes luchan contra las leyes o costumbres de una sociedad. Atendiendo solamente a las acciones que se desarrollan en el Teatro Cómico, los únicos personajes que portan un conflicto social son Alfredo Jiménez y Ernesto Diosdado. Se incluyen en la Tabla 5 los parámetros de estos conflictos de relación.

Tabla 5. El conflicto social

	Conflicto social	Deseo	Acción	Motivación
Alfredo Jiménez	La falta de criterio de la burguesía a la que pertenece	Que se produzca una transformación de la sociedad	Defender la II República en Madrid desde donde pueda	La incomprensión y el desprecio que ha sufrido de su propia clase social
Ernesto Diosdado	El abandono que arrastran en la educación las clases bajas de la sociedad			Que las siguientes generaciones puedan disfrutar de lo que él no ha tenido por derecho

Fuente: Elaboración propia, 2021.

V. **Conflicto sobrehumano.** Habitualmente este tipo de conflicto se refiere a la lucha que pueda mantener un personaje con una fuerza divina o una fuerza de la naturaleza. En *La Madrugada Herida* (2015), no existen tales personajes o fuerzas sobrehumanas. No obstante, como ya se detectó previamente en el apartado sobre el género dramático, sí que se podría hablar de un desbalance de fuerzas que rodea a toda la fábula. De esta manera, este desbalance se produce entre los seres humanos/Guerra Civil. Si se utiliza el ejemplo de Ernesto Diosdado, su deseo que emana de su conflicto individual, Tabla 2, de derrotar al fascismo le queda muy grande para las posibilidades que están al alcance de un ser humano.

3.2.2.4. La tensión dramática

Sin perder de vista el conflicto, se aborda ahora otro importante elemento en teatro: la tensión dramática. Según José Luis Alonso de Santos (1998): “Esta tensión dramática nos mostrará a unos personajes que evolucionan (...), en función de que estén consiguiendo, o no, sus deseos.” (p. 109) Así, los conflictos que afectan a los personajes tienen una implicación directa en el incremento o en la disminución de la tensión dramática. Pero la tensión también está directamente relacionada con los mecanismos de recepción que emanan del texto. Es conocido que una tensión dramática continuamente ascendente favorece la identificación del receptor con los personajes y con la fábula. Así ocurre en *La Madrugada Herida* (2015), pues existe un aumento progresivo de la tensión general a la vez que se van sucediendo los acontecimientos y se desarrollan todos los tipos de conflicto presentes en el texto. Sin embargo, la tensión dramática en un relato tiene que conjugarse con momentos de bajada o de mantenimiento, ya que una progresión ascendente continua

puede producir el cansancio del lector/espectador. Se describe a continuación cómo fluctúa dicha tensión dramática en *La Madrugada Herida* (2015):

- **Cuadro I.** El texto comienza en su punto más bajo de tensión y al principio se mantiene a niveles bajos, ya que el conflicto de relación entre Margarita Casado y Lola Vigó mezcla el drama con el humor. Pero, en la p. 140, se produce una escalada de tensión: primero, cuando emergen los conflictos internos de ambas actrices y, a continuación, con dos acotaciones sonoras que portan fuertes efectos de sonido (un estallido y el cierre del teatro). Esta tensión alta se estira y mantiene un poco más con la locución de radio para terminar subiendo todavía más con la ráfaga de disparos en la acotación sonora. Un oscuro deja al lector/espectador con la intriga de lo que ha sucedido.

- **Cuadro II.** El fin de un cuadro y el inicio del siguiente producen una bajada de la tensión. Así, el cuadro II comienza con la entrada de Alfredo Jiménez y continúa con las preguntas de sus compañeras empezando a evidenciarse el conflicto de relación colectivo. Casi al término del cuadro entra el personaje de Ernesto Diosdado creando una pequeña confusión que sube momentáneamente la tensión. Por tanto, este cuadro mantiene unos niveles de tensión bajos durante todo su desarrollo.

- **Cuadro III.** La baja tensión de inicio del cuadro comienza a subir poco a poco con el interrogatorio a Ernesto Diosdado. La tensión sube cuando en la p. 150 Lola Vigó insiste en la incongruencia de la convocatoria. Después, cuando se quedan Margarita Casado y Lola Vigó a solas en el escenario, surgen los conflictos de relación entre ellas y la tensión sube aún más. Toda esta subida disminuye drásticamente cuando Ernesto Diosdado y Alfredo Jiménez recitan unos poemas de manera lúdica. La bajada de tensión se mantiene un tiempo hasta que Margarita Casado y Lola Vigó vuelven a reencontrarse en su conflicto de relación haciendo subir de repente la tensión que seguirá en aumento hasta el final del cuadro.

- **Cuadro IV.** Aunque el cuadro IV comienza en un nivel de tensión bajo, se incrementa rápidamente cuando Ernesto Diosdado estalla de rabia al escuchar la canción *Los cuatro Generales* (1936). A partir de esa situación la tensión va a ir en aumento debido a que Ernesto Diosdado se enfrenta a Alfredo Jiménez. Aunque, el largo monólogo de Alfredo Jiménez reduce de manera progresiva la tensión hasta unos niveles muy bajos que no se modifican hasta la entrada de Maroto 1. A partir de este momento la tensión volverá a subir con las insistentes preguntas de los cómicos convocados.

o **Cuadro V.** Otra vez, la baja tensión del cuadro va a ir en aumento según los personajes van reclamando más respuestas a Maroto 1. La situación termina de explotar cuando se descubre que Margarita Casado ha delatado la convocatoria en el Teatro Cómico. La tensión está en un nivel muy alto y se consigue rebajar unos peldaños al entrar el personaje de Pedro Crespo que dilata esta calma tensa hasta la irrupción de Maroto 2. La entrada del personaje falangista da pie a una escalada de la tensión sin freno. Es en este momento cuando más se evidencia el género trágico. La tragedia culmina su clímax de tensión con el monólogo de Pedro Crespo, que cierra la dramaturgia.

Se concluye con dos apuntes finales válidos para todos los cuadros estudiados. El primero se refiere al concepto de tensión dentro/fuera, según José Luis García Barrientos (2012): “Las acciones que ocurren fuera amplían el espacio visible y refuerzan su veracidad (...); en ocasiones producen un efecto de intensificación expresiva” (p. 171). En el texto de Fernando de las Heras Cabezuelo, se utiliza con eficacia este recurso dramático, ya que son varios los eventos *extraescena* que influyen en la tensión dramática. El segundo remite al tipo de incertidumbre utilizado en *La Madrugada Herida* (2015), es decir, al conocimiento que tienen los personajes sobre lo que está sucediendo en relación a lo que sabe el lector/espectador. Según las tipologías utilizadas por José Luis Alonso de Santos (1998), el texto encaja en un tipo de incertidumbre de *expectación*, en donde tanto los personajes como los lectores/espectadores desconocen lo que está realmente sucediendo y, de este modo, lo descubren al unísono (p. 153).

3.2.2.5. Las subtramas

Forman parte de las subtramas aquellas acciones de un relato en las que se ven envueltos los personajes pero que no forman parte del conflicto principal. Tomando como referencia esta definición, se presentan en la Tabla 6, mediante un método cuantitativo, tanto la distribución de los distintos pesos que tienen en la acción las subtramas como el peso del conflicto principal dentro de *La Madrugada Herida* (2015). Para ello, se atiende principalmente a la extensión de los conflictos atribuibles a cada uno de estos elementos dentro de la dramaturgia.

Tabla 6. Distribución de las subtramas y el conflicto principal en la acción

División externa	Subtramas		Conflicto principal	
	Paginado	Total	Paginado	Total
Cuadro I	133-140	8	141-142	2
Cuadro II	142-147	6	143, 146-147	3
Cuadro III	148-151, 152-158	10	150-152, 158	3
Cuadro IV	160-165	5	159, 165-168	5
Cuadro V	173-176, 178	5	169-173, 177-192	20

Fuente: Elaboración propia, 2021.

De la Tabla 6 se obtienen varias conclusiones: La primera es que en los tres primeros cuadros las subtramas tienen un peso significativamente mayor que el conflicto principal. De esta manera, los conflictos internos de los personajes, los conflictos de relación y los conflictos sociales adquieren mayor foco quedando el conflicto principal en forma latente. En el cuadro IV se da un punto de inflexión que produce un balance en el peso de los conflictos y que es coincidente con la entrada del personaje de Maroto 1. En el cuadro final, que tiene una mayor duración que cualquier cuadro precedente, el conflicto principal toma la presencia casi absoluta del drama. Por consiguiente, la construcción dramática en *La Madrugada Herida* (2015) genera la sensación de que la dramaturgia está dividida en dos partes: una primera, que pone el énfasis en las subtramas, y otra segunda, que acentúa el peso en el conflicto principal. En palabras de José Luis Alonso de Santos (1998): “Estas subtramas se construyen con sucesos secundarios dentro de la obra. Un suceso secundario (...) puede suprimirse sin alterar la lógica de la obra teatral, pero su omisión la empobrecería estéticamente, así como los desarrollos de los personajes” (p. 159). En la dramaturgia de Fernando de las Heras Cabezuelo, se observa que la definición más tradicional del término no sería aplicable, pues si se suprimiesen las subtramas difícilmente quedaría material suficiente en los primeros cuadros como para enlazar la dramaturgia. Sin embargo, esta construcción dramática en *La Madrugada Herida* (2015) tiene una correspondencia clara con la estrategia de generar expectación al lector/espectador sobre lo que está realmente sucediendo al retrasar la irrupción de la tragedia.

Como conclusión de este apartado sobre las fuerzas internas del drama, se descubren en el texto algunos de los elementos característicos de la tragedia clásica griega pero que están presentes de manera actualizada, según las corrientes de la dramaturgia contemporánea. Aparte de que la tragedia es el género que configura la dramaturgia, se encuentran características propias del drama y, en algunos sucesos, el humor. Este hecho sirve de soporte, entre otras cosas, para oxigenar la tensión dramática generada por los conflictos o para articular las subtramas. Además, la tensión dramática que atraviesa la dramaturgia favorece la identificación del lector/espectador con los personajes, contribuyendo a movilizar su empatía. Con respecto a la tradición clásica literaria, el conflicto principal en *La Madrugada Herida* (2015) tiene la particularidad de quedar casi independizado de las subtramas, ya que estas predominan en el texto hasta el cuadro IV. En ese juego de ocultación de los primeros cuadros, se realzan los numerosos tipos de conflictos que presentan los personajes, aportando a la dramaturgia un complejo y rico entramado de subtextos.

3.2.3. Personajes

El personaje teatral es uno de los elementos esenciales que ha configurado el hecho teatral a lo largo de la historia y, como tal, ha sufrido varias evoluciones conceptuales para dar soporte a la escritura dramática en función de los preceptos de cada época. En el campo de la literatura siempre ha tenido una relación directa con el ser al que esta construcción literaria representa, desde su utilización como un personaje-máscara en el Teatro de la Antigua Grecia hasta las concepciones en los siglos XIX y XX que lo asemejaron paulatinamente al referente real. En una concepción del hecho escénico más cercana a la *performatividad*, el personaje ha pasado de unas premisas simbolistas hasta el desvanecimiento de sus límites en favor del actor en las tendencias *posdramáticas*. Por ello, el personaje mantiene una vinculación especial con la parte espectacular del hecho dramático. Como expresó en 1968 Peter Brook en su ya célebre cita en *El espacio vacío* (2016): “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (p. 21). Continuando el ejemplo propuesto, un hombre o una mujer podrían reclamar cualquier espacio como escénico mediante la utilización de un personaje dramático, una construcción propia de una concepción tradicional del teatro. Pero

también podrían hacerlo simplemente con su cuerpo fenoménico, teniendo en cuenta las consideraciones que hace Jorge Dubatti sobre el acontecimiento teatral. Y finalmente también podría ocupar ese espacio considerando al personaje como un signo más dentro de la partitura escénica. Por lo que el análisis de un personaje dramático puede antojarse como una tarea bastante poliédrica.

Una primera aproximación válida para articular el estudio de los personajes dramáticos podría ser la que ofrece José Luis García Barrientos (2012) al considerar: “(...) personaje como ‘artefacto’ que el análisis deberá desmontar, como algo construido por el autor en el texto y por el director y el actor en la representación, y que [tiene que] reconstruir el espectador o el lector” (p. 183). En la parte literaria del drama, queda evidenciado el carácter artificial que tiene el personaje. Además, en la parte espectacular, el actor o actriz siempre termina de completar al personaje dramático con su corporeidad, otorgándole nuevos significados que no están en el texto, potenciando los que sí estaban o incluso contradiciéndolos. Aunque, sin ánimo de contradecir lo acertado de la cita de José Luis García Barrientos, este trabajo de investigación se centra en las implicaciones literarias sobre el concepto de personaje utilizado en *La Madrugada Herida* (2015).

3.2.3.1. Grados de representación

Según José Luis García Barrientos (2012), que el desarrollo de la acción dramática discurra en un espacio ficticio pero determinado durante la recepción del hecho dramático, impone que unas acciones sucedan en un espacio “visible” y otras en un espacio “invisible” (p. 162). Esta dicotomía permite hacer una clasificación de los grados de representación del personaje dramático en: personajes patentes, personajes latentes y personajes ausentes.

Atendiendo a esta clasificación los *personajes patentes* serían aquellos que quedarían visibles al espectador y, por tanto, son interpretados por un actor o una actriz. Así, los personajes que se consideran en esta categoría son: Margarita Casado, Lola Vigó, Alfredo Jiménez, Ernesto Diosdado, Maroto 1, Pedro Crespo y Maroto 2. De esta manera, las otras dos categorías de representación de los personajes corresponderían, por su influencia en la acción, con los personajes nombrados como Don Luis Vaqueros Ruiz y Don Ramón Higuera Guisado. Por un lado, Don Luis Vaqueros Ruiz encaja con la definición de *personaje ausente* ya que, en el transcurso de la acción, se desvela que el famoso personaje conocido por todos los demás no es más que un trampantojo, un engaño que ni siquiera obtendría la

categoría de ser humano en la ficción. Por otro lado, el personaje de Don Ramón Higuera Guisado es un personaje ficcional real que, en el cuadro V, se vincula desde un espacio contiguo manteniendo una influencia breve pero directa con lo que sucede en el espacio de acción principal, en consecuencia, su categoría es la de *personaje latente* (pp. 193-195).

Antes de terminar este apartado es conveniente aclarar un aspecto sobre el engaño producido con el personaje de Don Luis Vaqueros Ruiz. Parece ser que han sido varias personas distintas las que han interpretado el papel del productor que convocaba a los cómicos en el Teatro Cómico. Como indica José Luis García Barrientos (2012): “Lo que determina el carácter subjetivo del personaje no es su naturaleza más o menos fantástica, sino que no resulte perceptible al común de los sujetos, sino sólo a alguno(s)” (p. 226). Así, el personaje de Don Luis Vaqueros Ruiz reuniría las características de personaje subjetivo para el resto de personajes dramáticos, eso sí, sin llegar a poseer características fantasmagóricas.

3.2.3.2. Reparto y configuración

De una determinada configuración o presencia en escena de personajes dramáticos se pueden obtener algunas significaciones adicionales. De esta manera, José Luis García Barrientos (2012) indica que las configuraciones en un reparto podrían revelar información interesante desde el punto de vista cualitativo y cuantitativo para el análisis de un texto dramático (p. 190). El análisis de este apartado se apoya en la Tabla 7 en donde queda reflejada la presencia en escena de los personajes dramáticos.

Tabla 7. Presencia en escena de los personajes dramáticos: configuraciones

Reparto	Configuraciones																			
	Cuadro I			Cuadro II			Cuadro III			Cuadro IV		Cuadro V								
Margarita Casado	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		
Lola Vigó	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X					
Alfredo Jiménez				X		X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X			
Ernesto						X	X		X	X	X	X	X	X	X	X				

Diosdado																			
Maroto 1										X	X	X	X						
Pedro Crespo												X	X	X	X	X	X	X	X
Maroto 2													X	X	X	X	X	X	

Fuente: Elaboración propia, 2021.

Resulta interesante comprobar en la Tabla 7 dos aspectos que suceden en los primeros cuadros. El primero es que todas las salidas y entradas de personajes son siempre a espacios contiguos de la acción principal, por lo que su presencia en el inconsciente del lector/espectador no desaparece nunca del todo. El segundo es que, una vez que los personajes dramáticos llegan al Teatro Cómico, ya no vuelven a salir. De esta manera, se convierte en una suma sin retroceso que responde a la sensación de encierro que el autor quiere provocar en el lector/espectador. Por otro lado, toda esa dinámica de los cuatro primeros cuadros se rompe por completo en el cuadro V. En un principio se mantiene hasta la llegada del personaje de Pedro Crespo, dando una momentánea y ligera sensación de que la operación puede completarse con éxito, pero al poco tiempo queda desbaratada con la entrada en escena del personaje de Maroto 2. A partir de ahí, la salida de personajes es una salida sin remisión pues supone el abandono del relato. Además, el orden en que lo hacen no parece acarrear alguna significación oculta y responde a la arbitrariedad en la elección del personaje de Maroto 2. Una arbitrariedad ficticia, pues Fernando de las Heras Cabezuelo ha decidido un orden al escribir la dramaturgia. El único personaje cuya salida responde a una lógica interna es Maroto 1, pues el hecho de que abandone el primero simboliza la pérdida de la última esperanza de salvación del grupo, ya que para eso había acudido.

Finalmente, otra consecuencia de la dinámica de las configuraciones en el texto es la sensación de que la dramaturgia se divide en dos partes principales. Esto coincide con las conclusiones obtenidas del apartado Subtramas.

3.2.3.3. El análisis del personaje

a) **El carácter de los personajes.** A la hora de construir el artefacto literario que supone el personaje dramático, hay que atender a dos aspectos fundamentales que lo

definen: los aspectos comunes y los aspectos que lo particularizan. Eso mismo que sirve para la construcción de los personajes, será consecuentemente el objeto de cualquier análisis sobre ellos. Así lo indica José Luis Alonso de Santos (1998):

Al analizar un personaje nos interesa ver los factores que le singularizan: edad, sexo, situación social, oficio, época, lugar donde vive, taras físicas o psíquicas, cómo habla, cómo se mueve (...). Es preciso, pues, caracterizarlos mediante el diálogo y la acción (incluida la acción interior), haciéndoles portadores de elementos reconocibles (comunes), y, a la vez, de algo que los haga excepcionales (...) (p. 232)

A. **Rasgos y roles.** Para articular el análisis se utilizan de nuevo las definiciones que aporta José Luis Alonso de Santos (1998): “(...) un rasgo es una cualidad relativamente duradera por la que un individuo se diferencia de otro” (p. 239) y “[un rol es] un modelo organizado de conducta que distingue al personaje en función de sus relaciones interpersonales, o papeles sociales que desempeña” (p. 240). A su vez, se encuentran las siguientes clases de rasgo; rasgos fisiológicos, rasgos sociológicos, rasgos psicológicos. De la misma manera, se encuentran otras clases para el rol: rol abierto, rol secreto, rol inconsciente. Así, se puede encontrar en la Tabla 8, los rasgos y roles de todos los personajes dramáticos que se han encontrado en el material textual, o se deducen de él.

Tabla 8. Rasgos y roles en los personajes dramáticos

	Rasgos	Roles
Margarita Casado	<p>Rasgos fisiológicos: Mujer. Entre 40 y 45 años. Estatura pequeña y complexión física delgada</p> <p>Rasgos sociológicos: Familia de origen burgués y pertenece a clase aristocrática por su marido. Primera actriz. Actriz dramática.</p> <p>Rasgos psicológicos: Ambiciosa, estratega, rencorosa, vanidosa, egoísta, desconfiada, descuidada</p>	<p>Rol abierto: Esposa y madre. Primera actriz. Actriz dramática. Emprendedora cultural. Famosa.</p> <p>Rol secreto: Delatora de ambos bandos.</p> <p>Rol inconsciente: N/A</p>
Lola Vigó	<p>Rasgos fisiológicos: Mujer. Entre 40 y 45 años. Estatura alta.</p> <p>Rasgos sociológicos: Primera actriz. Actriz cómica, cantante de cuplés</p> <p>Rasgos psicológicos: Cínica, incisiva, irónica,</p>	<p>Rol abierto: Sin pareja. Promiscua. Famosa. Primera actriz. Actriz cómica, cantante de cuplés</p> <p>Rol secreto: Protectora de sus</p>

	estratega, descarada, vanidosa, egoísta, seductora, frívola	padres Rol inconsciente: N/A
Alfredo Jiménez	Rasgos fisiológicos: Hombre joven. Entorno a los 25 años. Buena apariencia física. No es una persona enérgica. Con poca tendencia hacia la iniciativa. Rasgos sociológicos: Actor de cine. Galán. Licenciado universitario. Culto y de familia adinerada con amistades influyentes. Rasgos psicológicos: Depresivo patológico, introvertido, fuertes ideales y convicciones. Arrastra el estigma de su propia clase social.	Rol abierto: Actor de cine. Famoso. Burgués. Adinerado. Rol secreto: No se aportan datos suficientes para evaluar si su apoyo a la II República es a espaldas de su clase social o lo realiza de manera abierta. Rol inconsciente: N/A
Ernesto Diosdado	Rasgos fisiológicos: Hombre joven. Entorno a los 25 años. Buena apariencia física. Persona enérgica y de acción. Rasgos sociológicos: Actor aficionado. Sindicalista. Activista. Perteneciente al mundo rural. Recursos económicos bajos. Rasgos psicológicos: Confiado, ingenuo, idealista, exterioriza los sentimientos con facilidad y de forma apasionada, dogmático y con prejuicios.	Rol abierto: Perteneciente al sindicato del espectáculo en la CNT. Estatus social bajo Rol secreto: N/A Rol inconsciente: N/A
Pedro Crespo	Rasgos fisiológicos: Hombre de avanzada edad. Con buena movilidad, energía y fuerza para su edad. Rasgos sociológicos: Actor aficionado. Maestro de escuela. Católico. Origen humilde. Rasgos psicológicos: Bondadoso, generoso, humilde, aglutinador, reconciliador	Rol abierto: Actor aficionado del pueblo. Maestro de escuela. Rol secreto: N/A Rol inconsciente: N/A
Maroto 1	Rasgos fisiológicos: Hombre Rasgos sociológicos: Miembro de la cultura. Ateo. Persona con una influencia moderada en la estructura de poder de la II República. Rasgos psicológicos: Comprometido, diligente, eficaz, pacifista	Rol abierto: Regidor Rol secreto: Perteneciente al sindicato de la CNT. Organizador de operaciones de exilio que involucran a todo tipo de actores fieles a la II República. Rol inconsciente: N/A
Maroto 2	Rasgos fisiológicos: Hombre Rasgos sociológicos: Católico, miembro de la	Rol abierto: N/A Rol secreto: Quintacolumnista armado, miembro de la

	Falange Española. Rasgos psicológicos: Violento, agresivo, prepotente, provocador, arriesgado, vehemente, comprometido, homicida, iluminado, sin escrúpulos.	Falange Española Rol inconsciente: N/A
--	--	--

Fuente: Elaboración propia, 2021.

B. Técnicas de caracterización. Este punto tiene como propósito analizar cómo se lleva a cabo la caracterización de los personajes dramáticos. Es decir, de qué manera se ofrece al lector o espectador la información que sirve para caracterizar a los personajes dramáticos. Según José Luis García Barrientos (2012) esta caracterización puede ser: verbal o extraverbal, reflexiva o transitiva, en presencia o en ausencia, explícita en los diálogos o implícita (pp. 207-209). En *La Madrugada Herida* (2015), se pueden encontrar fácilmente el uso de todas estas categorías de caracterización propuestas por el teórico. Sin embargo, todas ellas emanan de alguna manera de la forma en que está construida la masa dialogal y para el texto en estudio no se encuentran significaciones relevantes.

Por otro lado, las técnicas de caracterización se encuentran condicionadas por la comunicación teatral, esto quiere decir que todas las informaciones y significaciones incluidas por el autor no tienen por qué ser percibidas por el lector/espectador. Además, también depende en gran medida de la capacidad, experiencia previa y preparación cultural de los receptores de la obra artística. Por tanto, aparte de la técnica mencionada en el párrafo anterior, se detecta en *La Madrugada Herida* (2015) otra técnica de caracterización relacionada con el nombre que portan los personajes y su variación. El nombre que se otorga en teatro a un personaje nunca es baladí. De hecho, suelen aportar consigo significaciones reveladoras sobre los personajes y raramente son asignados al azar. José Luis García Barrientos (2012) indica lo siguiente al respecto:

La caracterización empieza ya por el nombre que se da al personaje (...). A veces termina también en él (...). En el caso (...) de personajes "preexistentes" a la obra en que aparecen, como los históricos, mitológicos o literarios, su nombre adelanta una completa caracterización, que se verá confirmada, contrariada o corregida en la obra (p. 207).

La cita de José Luis García Barrientos es realmente pertinente para este análisis que se articula en dos grandes bloques para el estudio de los nombres de los personajes:

Bloque 1: Reminiscencias de personajes reales de la época

Los nombres de algunos personajes contienen claras alusiones a personajes reales que vivieron aquellos sucesos de la Historia de España, aunque en otros la referencia no es tan evidente. Sea cual sea el caso, no dejan de ser homenajes disimulados que lleva a cabo el autor y que no implican que los personajes dramáticos tengan que asumir todas las cualidades o la biografía de sus referentes. Es más, como pone en preaviso José Luis García Barrientos, existen puntos de contradicción y puntos de acercamiento entre ellos:

I. **Margarita Casado.** El personaje de Margarita Casado mantiene una clara referencia con Margarita Xirgu, una de las actrices españolas más importantes de la primera mitad de siglo XX, que además mantuvo una proyección internacional en Latinoamérica durante toda su carrera. En *La Madrugada Herida* (2015), hay varias referencias sobre las actividades y posicionamientos culturales que desarrolló esta actriz. El personaje dramático de Margarita Casado la conoce y admira profundamente, tanto es así que desearía convertirse en ella, seguir sus pasos para ser una gran dama del teatro y de la cultura. No obstante, el personaje carece de unas convicciones tan sólidas como las de Margarita Xirgu.

En cuanto al apellido Casado que porta Margarita, parece ser un homenaje oculto a Fernando Casado Veiga, militar de alta graduación que participó en las labores de defensa de la villa de Madrid durante el asedio del ejército nacional. Fernando de las Heras Cabezuelo incluye así un homenaje, al igual que lo hiciera Fernando Trueba en su película *La reina de España* (2016), aunque sin influencia en la configuración del personaje de Margarita.

II. **Lola Vigó.** El personaje de Lola Vigó se inspira en otra gran actriz de la época, Lola Membrives. El referente real trabajó con casi todos los grandes dramaturgos de su época consiguiendo éxitos tanto en registro de comedia como de tragedia, géneros más diferenciados para aquella época. Además, también mantuvo una proyección internacional en Latinoamérica, realizando montajes teatrales con las obras de Federico García Lorca, entre otros. Se podría decir que poseía un perfil y una proyección similar a Margarita Xirgu. En *La Madrugada Herida* (2015), algunos de estos elementos también aparecen en Lola Vigó. Por ejemplo: “¿Cuándo ustedes (...) van a comprobar que una servidora es una actriz y como tal puede ejecutar todos los registros? Fíjese, la otra Lola, la Membrives;...” (p. 137).

III. **Alfredo Jiménez.** Este personaje dramático no posee referencias tan explícitas como los dos anteriores. De este modo, para detectar sus referentes, hay que utilizar las

pistas que se encuentran en el texto. Hay dos elementos que se repiten con asiduidad en torno a este personaje: es un galán de cine y admira a Luis Cernuda. Para el primer aspecto, un referente muy probable es Alfredo Mayo, galán de cine de la época que en el año 1936 ya había estrenado dos películas como protagonista. Este dato coincide exactamente con lo expresado por el personaje dramático: “(...) me llamaron para hacer una prueba de cine; y ya llevo dos películas interpretadas” (p. 146). En cuanto al segundo aspecto, se puede presumir que el carácter melancólico y depresivo de Alfredo Jiménez pueda haberse inspirado en la figura del poeta Luis Cernuda. Un dato que refuerza esta teoría es que no es la primera vez que el autor se inspira en él para configurar a uno de sus personajes, ya que, en su texto literario dramático *La Valija de los Pecados* (2018), el personaje Ulises presenta todavía más semejanzas con Luis Cernuda que Alfredo Jiménez.

IV. **Ernesto Diosdado.** El nombre de este personaje dramático llama la atención por su apellido, Diosdado. Este podría tener correspondencia con Enrique Diosdado, actor que se consolidó en la compañía de Margarita Xirgu, en la que se convirtió en primer actor y siguió sus pasos por Latinoamérica. Otro referente que ha inspirado a este personaje es el poeta Miguel Hernández, ya que Ernesto Diosdado lo admira de tal manera que parece sobrepasar los límites de la admiración: “Me sé de memoria todos los poemas que he leído de Miguel Hernández (...) Yo le admiro; ha crecido casi en una aldea, como yo... Es un poeta respetado, es un poeta respetado” (p. 148). En un momento de euforia colectiva posterior, se arranca a recitar unos versos del poeta: “Me apetece recitar unos versos de Miguel e incluso bailarlos...” (p. 157).

V. **Manuel Maroto (Maroto 1) y Julio Maroto (Maroto 2).** Estos dos personajes dramáticos forman una dualidad inseparable y, por tanto, hay que estudiarlos como tal. Esta pareja representa el conflicto entre las dos Españas enfrentadas, símbolo muy recurrente en otros productos artísticos que giran en torno a la Guerra Civil. De esta manera, son muchos los referentes que se podrían dar, pero como ejemplo se podría citar el caso de las hermanas Constanza y Marichu de la Mora, la primera militó en el partido comunista en defensa de la II República y la segunda ayudó a Pilar Primo de Rivera a fundar la Sección Femenina.

VI. **Pedro Crespo y su hermano.** Como sucediera con la pareja de hermanos anterior, la figura de Pedro Crespo debe analizarse en conjunto con su hermano muerto. De esta manera, el personaje de Pedro Crespo, hombre de profundas creencias religiosas, compaginaba antes del estallido de la guerra su amor por el teatro aficionado con su labor

de profesor de escuela. Al mismo tiempo, su hermano, ateo y republicano, estaba al frente de la alcaldía del pueblo. Una vez se inicia la guerra, ambos son llevados al paredón de fusilamiento pero el destino quiere que Pedro Crespo sobreviva mientras su hermano se convierte en víctima del conflicto. Además, la relación de los hermanos, a pesar de estar en coordenadas políticas diametralmente opuestas, era de verdadera admiración mutua. Esta relación entre hermanos que construye el autor está probablemente inspirada en los hermanos Machado. Se ha utilizado el *Número monográfico dedicado a los hermanos Machado* (1983) publicado por el boletín de la Institución Fernán González como material de apoyo para realizar la comparación. Se comprueba cómo algunos elementos sí inspiran la relación de los hermanos de *La Madrugada Herida* (2015): por ejemplo, Antonio Machado se dedicó durante numerosos años a la actividad de la enseñanza y apoyó las iniciativas para el acercamiento de la cultura al medio rural; durante todo su recorrido vital mantiene una estrecha relación con su hermano Manuel, quedando numerosa correspondencia como prueba de ello, llegando a escribir obras de teatro juntos. Por otro lado, mientras Antonio era agnóstico, su hermano Manuel era bastante religioso. Pero también se presentan diferencias, como por ejemplo, los personajes dramáticos no poseen habilidades creativas tan contundentes como los hermanos Machado, ni son miembros destacados de la cultura del país pero es indudable que son portadores de ciertos ecos de sus referentes reales.

VII. **Luis Vaqueros Ruiz:** Este personaje ilusorio es un perfecto ejemplo de la compleja labor que realiza Fernando de las Heras Cabezuelo con los nombres de los personajes. Para este caso la explicación está contenida en el propio texto:

MAROTO 1: (...) el nombre de Luis, era un pequeño homenaje a la gente del mundo de la cultura española que conocemos, que se llaman así, por ejemplo, Luis(a Hamlet) se llama su admirado Luis Cernuda, Luis Rosales es el poeta amigo del asesinado Lorca, o Luis Buñuel, este último simpatizante republicano, o José Luis Sáenz de Heredia(...) Los apellidos, han sido una elección dolorosa, los hemos inventado como una conjura y está en relación con el asesinato de García Lorca; es un escondido homenaje. El poeta era de Fuente Vaqueros, Vaqueros sería un apellido

SEGISMUNDO. – Me temo de donde puede venir el apellido Ruiz. En la CNT se dice... (Fernando de las Heras Cabezuelo, 2015, pp. 171-172)

Según el historiador Ian Gibson, fue Ramón Ruiz Alonso quién se personó en el hogar de la familia del poeta Luis Rosales para detener a Federico García Lorca. De ahí podría venir el apellido de Ruiz que no se termina de explicitar en el texto.

Bloque 2: Los personajes solapan su tragedia con los personajes clásicos

Fernando de las Heras Cabezuelo lleva a cabo una vuelta de tuerca más con la caracterización de los personajes dramáticos, ya que al aspecto explicado en el Bloque 1 se suma el hecho de que algunos personajes sufren un renombrado durante el transcurso de la fábula. Ese cambio de nombre simboliza el fundido entre la tragedia personal que porta cada personaje con la tragedia del personaje clásico al que va a representar. Además, esta simbiosis tiene su punto álgido cuando se desencadena el desenlace y los personajes son animados por Pedro Crespo a utilizar el escenario del Teatro Cómico: “Estamos en un teatro y esto es un escenario, repasemos esas frases, esos versos, esos monólogos, que por una razón o por otra se han guardado en un rincón de nuestra memoria...” (p. 182). Sin embargo, la fusión entre ambos nunca es completa. Por ejemplo: Margarita Casado no es Nora o Alfredo Jiménez no es Hamlet, pero sus actitudes y sucesos vitales hacen que se encuentren puntos de asociación con el arquetipo clásico. Así es como Hamlet, Nora, Doña Rosita, Antígona, Segismundo y Pedro Crespo se convierten en un eco que se proyecta en el tiempo y en el espacio para habitar individuos de otras épocas; en este caso, los personajes de *La Madrugada Herida* (2015). Se realiza a continuación un análisis comparativo entre los personajes dramáticos y sus arquetipos clásicos:

I. **Nora/Doña Rosita.** La asociación de Margarita Casado con Nora de *Casa de Muñecas* (1879) de Henrik Ibsen comienza en la p. 135. El primer elemento que las une es el dolor que ambas sufren por tener que estar alejadas de sus hijos. Margarita Casado se aleja de ellos porque quiere ser una mujer empresaria e independiente, sin ser consciente de que esa separación será definitiva por la confabulación que realiza la familia de su segundo marido. De esta manera, Margarita Casado se convierte en una figura feminista sin ser demasiado consciente de ello. Esta postura del personaje hace referencia a las posibilidades que ofreció la II República para algunas mujeres y los avances en derechos civiles que conquistaban figuras como Dolores Ibárruri, Federica Montseny, Victoria Kent, Clara Campoamor. En cuanto al personaje de Nora, ella se aleja de sus hijos por la necesidad de descubrir su propia individualidad, que había quedado anulada bajo los fuertes roles que imponía el contexto social. Por tanto, aunque desde distintas circunstancias, ambas se pueden considerar como personajes feministas. El segundo elemento que las une es la postura sumisa ante los maridos, que mantienen hasta que llega el momento catártico. Margarita Casado soporta durante más de diez años las infidelidades de su primer esposo,

que, de manera irónica, se divorcia de ella cuando la II República otorga ese derecho a la ciudadanía. Es con el segundo marido, el empresario Ferrer López, con el que sí tiene dos hijos y cree mantener una vida feliz con él pues en las formas, comparado con el primero, parece ser un marido que la respeta, aunque su perspectiva no será acorde a la realidad. Nora también convive durante años con su marido, sin darse cuenta de que su marido la trata como a una mujer para mostrarla en sus fiestas de alta sociedad, y que el amor que realmente dice tener por ella no es más que un interés vacío. Así, Nora es ninguneada convirtiéndose en un objeto más de la casa, en una muñeca como indica el título de la obra del autor noruego. El punto principal que las diferencia es que, mientras Nora abandona sus hijos de forma consciente, a Margarita Casado le son negados contra su voluntad.

A pesar de todo, sucede algo interesante con Margarita Casado que no sucede con el resto de personajes en *La Madrugada Herida* (2015), y es que ella no se siente cómoda con el rol de Nora. En su proceso de anagnórisis, se da cuenta que ha sido ninguneada por sus maridos; por ello, deja a un lado a Nora y asume la tragedia de Doña Rosita de Federico García Lorca: “(...) expresaré el monólogo de D^{ña} Rosita... Al final me he quedado sin hijos y sin hombres, y los hombres que me han prometido amor eterno se han reído de mí, me han abandonado y ahora me convierto en un ser patético y despreciable...” (p. 188). Sin embargo, el personaje de Federico García Lorca es mucho más ingenuo y bondadoso que Margarita Casado, pues no ha dudado en delatar para conseguir sus deseos. Es de especial relevancia señalar que en el monólogo final su autor decide denominarla como Nora/Doña Rosita, quedando fusionada esa doble faceta.

II. **Antígona:** El renombre del personaje de Lola Vigó por Antígona se realiza en la p. 136. Solamente se ha encontrado un punto de solape entre el personaje de *La Madrugada Herida* (2015) y el personaje clásico: el profundo amor por el hermano muerto y su deseo de enterrarle con dignidad. El personaje adelanta aquí la tragedia que sigue vigente hoy en la España del siglo XXI. Pero, Lola Vigó no comparte con el personaje de Antígona otras cualidades que sí la convierten en un personaje más poliédrico. Por ejemplo: el personaje clásico se enfrenta a la autoridad de su tío, Creonte, que representa a su vez la autoridad del poder político y del familiar. Por ello, Antígona se puede considerar un símbolo de transgresión del rol social de la mujer. Pero Lola Vigó no demuestra este aspecto; de hecho, parece no sentirse del todo incómoda al utilizar la proyección que obtiene como primera actriz para tener acceso a esferas de poder. Así pues, no se rebela ante la mentalidad

convencional de una gran parte de la sociedad sobre lo que supone ser mujer y actriz en aquella época. Aunque tampoco se podría afirmar que lo hace de una manera complaciente, pues su discurso contiene una carga irónica muy fuerte.

III. **Hamlet.** El personaje de Alfredo Jiménez es renombrado como Hamlet en la p. 144. El primer elemento que une a Alfredo Jiménez con el personaje shakesperiano es la traición desvergonzada que realiza su madre al cortejar a su tío cuando apenas acaba de recibir la noticia sobre su viudedad. Así, Alfredo Jiménez le reprocha a su madre prácticamente lo mismo que Hamlet a Gertrudis: la miseria moral que envuelven sus actos por aferrarse desesperadamente a un estatus que parece estar por encima de cualquier valor humano. El segundo punto en común es el profundo amor que ambos demuestran por el difunto padre. Aunque se puede decir que para Alfredo Jiménez es incluso mayor que en Hamlet, ya que de sus diálogos se traduce una identificación especial con él: ambos comparten el mismo vacío de pertenecer a una clase burguesa adinerada sin valores y presentan un mismo cuadro biológico que les condiciona en su hecho vital, es decir, una tristeza hereditaria que se traduce en una profunda melancolía. Por otro lado, se encuentran varias diferencias entre estos dos personajes. Por ejemplo, Alfredo Jiménez no se queda anclado en el odio y en la venganza de una manera apasionada. Su menor ímpetu le impide engancharse a esas emociones de una manera tan desahogada, por lo que hay una gran diferencia energética y pasional entre los dos. Otra diferencia es que Alfredo Jiménez utiliza su monólogo final frente a Maroto 2 para abogar por la moderación, por rebajar la violencia en los momentos en que las pasiones están desatadas. Postura diametralmente contraria a la ira planificada que canaliza el personaje de Hamlet contra todos aquellos que le han ofendido.

IV. **Segismundo.** El personaje de Ernesto Diosdado queda renombrado en la p. 149 como Segismundo, en referencia al personaje de *La vida es sueño* (1635) de Pedro Calderón de la Barca. Para este caso solo se encuentra un punto de unión: la ensoñación de un mundo desconocido. Así, si Segismundo está encerrado en una torre y le es negado el mundo exterior, Ernesto Diosdado se ve condicionado por unas cadenas metafóricas que limitan sus posibilidades: el acceso a la cultura. El personaje explica que no pudo ir a la escuela, ni sabía leer ni escribir hasta que el sindicato de enseñanza de la CNT le dio esa posibilidad. En definitiva, esa posibilidad a la que alude es la misma que recibieron muchas personas del ámbito rural gracias a la II República y que se articulaba en torno a la idea de transformar la sociedad mediante la educación y la cultura. Anarquismo y educación son los dos pilares que

articulan el espejismo revolucionario que Ernesto Diosdado necesita perseguir. En consecuencia, Fernando de las Heras Cabezuelo utiliza el juego *calderoniano* de ambivalencia entre realidad y sueño para su personaje.

V. **Pedro Crespo.** Hay que destacar que la referencia es más clara que con el resto de personajes estudiados, ya que el nombre del personaje en *La Madrugada Herida* (2015) coincide con el del personaje de *El alcalde de Zalamea* (1636) de Pedro Calderón de la Barca. El primer punto de encuentro entre ellos se trata del enfrentamiento frente al abuso. Así, el personaje dramático escrito por Fernando de las Heras Cabezuelo desafía al falangista, y lo hace de dos maneras: por un lado, incita al resto de personajes a utilizar los monólogos como arma arrojada en un verdadero acto de dignidad y, por otro, se atreve a afear el himno de la Falange Española. Por su parte, el verdadero alcalde *calderoniano* no duda en pedir cuentas al poderoso capitán de los tercios españoles, Don Álvaro, cuando ha mancillado el honor de su hija. El segundo punto de enlace es la moderación que muestran frente a los impulsos violentos. En *La Madrugada Herida* (2015), el personaje apela a la moderación y a la reflexión al líder falangista y lo hace siendo el primero en recitar sus versos tratando de convencerlo. Incluso se encuentran referencias claras en el texto a un tratamiento paternal hacia el joven falangista, “(No puede evitar tutearle pero no desde el desprecio, antes al contrario lo trata con verdadero afecto paternal) Hijo, ponte una chaqueta, que hace frío...” (p. 184). Así, el discurso de moderación que el personaje lanza al joven falangista queda en un plano equivalente al mensaje que quiere transmitir el personaje *calderoniano* a su hijo cuando quiere vengar la humillación de su hermana.

Finalmente, Fernando de las Heras Cabezuelo realiza en su dramaturgia un complejo juego de espejos con sus personajes dramáticos demostrando una gran habilidad, a la par que un conocimiento muy profundo sobre los personajes dramáticos que han vertebrado el lenguaje dramático desde siempre y que continúan haciéndolo hoy en día.

C. **Cambios en la caracterización.** Este punto analiza si el complejo carácter que se ha venido descubriendo sobre los personajes dramáticos sufre algún tipo de alteración o contradicción durante el desarrollo del relato. Para el caso de *La Madrugada Herida* (2015), aunque los personajes sufren un proceso de anagnórisis colectivo e individual, este hecho no tiene una correspondencia en una variación en la constitución de su carácter. Por tanto, la caracterización de los personajes se mantiene constante durante todo el relato.

b) **El personaje y el referente real.** A lo largo de la historia del teatro, el concepto de personaje ha asumido unas características propias en función de las teorías y de las corrientes de pensamiento. Este aspecto tiene una implicación directa en los distintos tipos de personajes que se pueden encontrar en la tradición literaria. Utilizando como referencia los modelos de personaje que propone José Luis Alonso de Santos (1998), se pueden identificar los siguientes tipos de personajes: el *arquetipo*, el *tipo*, la *alegoría*, el *carácter*, el *rol* y el *individuo* (p. 250). La cantidad de rasgos y roles utilizados en la dramaturgia para caracterizar un personaje son la variable diferencial para poder asignarle una tipología determinada. De esta manera, y utilizando los datos obtenidos en la Tabla 8 sobre los rasgos y los roles, se identifican los siguientes tipos de personaje en relación al referente real:

I. **Personaje individuo.** Esta tipología se caracteriza por poseer una gran cantidad de rasgos y roles, por lo que quedan más definidos en la dramaturgia. Este aspecto es el que consigue que su grado de semejanza con el ser humano sea el mayor dentro de las tipologías definidas. Esta aproximación tiene la consecuencia de que el actor o actriz que interpreta el personaje no se distancia de él, sino que trata de encarnarlo. Así, se favorece la movilización de la empatía del lector/espectador con el personaje creando una experiencia emocional. Quedan definidos en *La Madrugada Herida* (2015) como personajes individuos: Margarita Casado, Lola Vigó, Alfredo Jiménez, Ernesto Diosdado, Maroto 1 y Pedro Crespo.

II. **Personaje tipo.** En esta tipología, los personajes presentan pocos rasgos que los individualicen y se centran más en su función como roles. Además, habitualmente no disponen de tiempo suficiente como para desarrollarse y, en los casos en que sí lo dispongan, siguen igualmente sin poder evolucionar por una decisión deliberada de su autor. En *La Madrugada Herida* (2015), entra dentro de esta categoría el personaje dramático de Maroto 2. Según las indicaciones de José Luis Alonso de Santos (1998) sobre el personaje tipo, debería considerarse como personaje estereotipo por no entrar dentro de la tradición literaria. Resulta interesante la definición de Patrice Pavis (1998) sobre el personaje estereotipo: “Los estereotipos hablan o actúan según un esquema conocido de antemano [especialmente por una construcción social establecida] y extremadamente repetitivo. No poseen la menor libertad individual de acción, no son más que los instrumentos (...) del autor dramático” (p. 182). Sus palabras definen perfectamente el comportamiento del personaje de Maroto 2 en el relato.

III. **Personaje arquetipo.** Como se ha comprobado en las técnicas caracterizadoras, Fernando de las Heras Cabezuelo lleva a cabo un complejo juego con los nombres de los personajes. De esta manera, los personajes adquieren también aspectos de los arquetipos con los que se identifican, a pesar de que su construcción se corresponde con la categoría de personajes individuos. Los personajes arquetipos utilizados en el texto son: Nora, Antígona, Segismundo, Hamlet, Pedro Crespo, Doña Rosita.

c) **El lenguaje utilizado.** La peculiaridad que tiene el diálogo dramático sobre otros géneros literarios es que están principalmente orientados para ser verbalizados durante el hecho teatral. Precisamente esta característica es la que puede ser reveladora de ciertas estrategias propias de cada texto dramático. El diálogo que construye Fernando de las Heras Cabezuelo para sus personajes en *La Madrugada Herida* (2015) guarda una relación directa con las tipologías detectadas en el punto anterior. De esta forma, no se detectan rasgos de deshumanización en los diálogos, ni una tendencia a su uso como signo sonoro en la comunicación verbal. Adicionalmente, todos los personajes mantienen una coherencia entre su discurso y sus acciones; además, no se observan variaciones en el registro (culto, coloquial o vulgar) utilizado por los personajes. Por último, también se puede decir que los personajes en *La Madrugada Herida* (2015) cumplen con la regla teatral del decoro, entendiéndolo como la conformidad de los personajes con el lenguaje, modo de expresión, educación y situación social con respecto a su época. Por consiguiente, no hay aspectos contradictorios que denoten significaciones particulares en la dramaturgia.

Otra característica del teatro es la predominancia en la utilización de los mecanismos miméticos en el relato, es decir, aquellos que imitan la representación de unos hechos mediante unas acciones. En contraposición, los mecanismos diegéticos son aquellos que imitan un hecho mediante el uso de palabras. En los diálogos de los personajes, sobresalen los elementos del drama por encima de la narración, y solamente se utiliza este recurso cuando los personajes narran alguna vivencia. Por ejemplo: en la p. 147, cuando el personaje de Ernesto Diosdado entra en el Teatro Cómico, relata una traumática experiencia que acaba de vivir con Don Ramón Higuera Guisado. También se detecta el uso de la narración cuando las locuciones de radio transmiten hechos que suceden fuera del teatro.

Un aspecto que trata José Luis García Barrientos (2012) es lo que denomina como funciones teatrales del diálogo: “Hablar de funciones ‘teatrales’ significa ante todo observar el diálogo en función del público, plantearse ‘para qué’ dice tal o cual personaje lo que dice”

(p. 70). De acuerdo a las definiciones que aporta este teórico sobre las funciones teatrales, se identifica en *La Madrugada Herida* (2015) un uso de la función *dramática* (en relación a la acción) y de la función *caracterizadora* (constituye el carácter de los personajes) que no difiere del habitual para el diálogo teatral. Además, la función *diegética* (relacionada con el uso de la narración), como se ha visto antes, no es predominante en el diálogo. Sin embargo, sí es reseñable el uso de la función *ideológica* (cuando el diálogo transporta directamente las ideas del autor) en el monólogo final de Pedro Crespo. Finalmente, la función *poética* en la dramaturgia la aportan los poemas que recitan algunos personajes y la función *metadramática* (correspondiente con el carácter de *metateatralidad* en la representación) no tiene su correspondencia en el plano de los diálogos (pp. 71-75).

Por último, un recurso que particulariza *La Madrugada Herida* (2015) es la intertextualidad en algunos diálogos del cuadro V. Esta característica consiste en la inserción de materiales textuales ajenos provenientes de otra fuente textual, que consiguen multiplicar las significaciones presentes en el texto y también sus voces. Se establece así un diálogo entre el texto de Fernando de las Heras Cabezuelo y los autores dramáticos de los textos insertados: Sófocles, Shakespeare, Calderón del la Barca y García Lorca. De esta manera, se convoca a los personajes: Antígona, Hamlet, Segismundo, Pedro Crespo y Doña Rosita, otorgando a la tragedia los caracteres de universalidad y de repetición de la historia.

Aunque ya se ha analizado en detalle la correspondencia con estos personajes en las técnicas caracterizadoras, no se ha analizado la contribución de sus palabras en un nivel semántico. De esta manera, se obtienen las siguientes aportaciones de sus monólogos:

I. **Doña Rosita.** (pp. 188-190). El profundo y sentido monólogo del personaje *lorquiano* es utilizado por Margarita Casado para reclamar justicia.

II. **Antígona.** (pp. 185-186). Lola Vigó utiliza el monólogo de este personaje clásico no tanto para pedir dignidad, sino para reclamar justicia para su hermano muerto.

III. **Hamlet.** (p. 188). El monólogo utilizado por Fernando de las Heras Cabezuelo de *Hamlet* (1603) no es el famoso *ser o no ser*, sino que este autor escoge el monólogo de Hamlet cuando hace unas recomendaciones a los actores sobre el modo de interpretar. Esos consejos que realiza Hamlet sobre moderación y templanza son los mismos que realiza Alfredo Jiménez al personaje de Maroto 2.

IV. **Segismundo.** (pp. 186-187). El personaje Ernesto Diosdado se decide por el famoso monólogo de Segismundo y coincide con las significaciones originarias: reclama justicia.

V. **Pedro Crespo.** (pp. 182-183). El monólogo escogido resulta peculiar, pues, de todos los grandes parlamentos del personaje *calderoniano*, ha escogido precisamente el que trata de los consejos que otorga a su hijo cuando éste decide alistarse en el ejército. Vuelve a ser un monólogo de moderación, de templanza, de racionalidad frente a los impulsos primarios.

Por tanto, se puede decir que todos los intertextos de los personajes clásicos se ubican entre dos ideas: reclamar justicia o reclamar moderación.

Finalmente, hay tres intertextos más en la dramaturgia: un fragmento de un diálogo de Lady Macbeth (p. 145), el poema de Francisco de Quevedo (pp. 154-156) y un fragmento del poema de Miguel Hernández (p. 157). Pero no han sido incluidos en este análisis de la intertextualidad, pues no se proyectan tan claramente en el plano semántico del texto, sino que su función está más orientada a configurar un juego escénico y rebajar la tensión dramática. No obstante, estas breves representaciones sí se pueden considerar desde el punto de vista *metateatral*, ya que los personajes abandonan brevemente el nivel de representación en el que están para introducirse en otro nuevo. Según los niveles dramáticos descritos por José Luis García Barrientos (2012) se entiende por *metateatro*: "(...) a la forma genuina del 'teatro en el teatro' que implica una puesta en escena teatral dentro de otra" (p. 278). Por el contrario, no sucede lo mismo cuando los personajes expresan los intertextos de los personajes clásicos, porque se sirven de los monólogos como respuesta a una situación determinada sin abandonar el plano representacional en el que se encuentran.

d) **Las funciones del personaje.** Otro aspecto del análisis del personaje es poner la atención en las funciones que desempeñan dentro del texto. Así, José Luis García Barrientos (2012) indica que: "La función subraya la cara artificial del personaje como recurso, frente al carácter, que acentúa su natural confusión con la persona." (p. 210). A la hora de definir las, el teórico las divide en tres funciones principales: función pragmática, función sintáctica, función semántica (p. 211).

La función *pragmática* de un personaje se da cuando este sirve de enlace con el dramaturgo o con el público. En *La Madrugada Herida* (2015), no se utiliza la orientación hacia el público, pues ningún personaje está ideado para romper la cuarta pared en la representación. Sin embargo, sí hay dos personajes que están enlazados directamente con el dramaturgo. El primero de ellos es el personaje de Maroto 1, pues adopta un rol de pseudo-demiurgo cuando acude al Teatro Cómico y, de alguna manera, organiza el universo dramático adelantándose un poco a los acontecimientos. El segundo personaje es Pedro

Crespo, pues está unido al dramaturgo con más fuerza todavía que el anterior, ya que sirve de portavoz autorizado de Fernando de las Heras Cabezuelo. Esta función queda más enfatizada todavía tras evaluar que el propio dramaturgo interpretó al personaje de Pedro Crespo en la puesta en escena que dirigió Mariano de Paco Serrano.

La función *sintáctica* de un personaje evalúa su relación con la fábula, el conflicto y con el resto de personajes. Por un lado, se puede distinguir entre personajes que quedan subordinados a la acción o personajes que quedan subordinados a la función que cumplen en el relato. De esta manera, se tienen como personajes subordinados a la acción y, por tanto, quedarían definidos a través de ella: Margarita Casado, Lola Vigó, Alfredo Jiménez, Ernesto Diosdado y Pedro Crespo. Por el contrario, quedan subordinados a su función dentro del relato precisamente los que están contruidos con menos elementos caracterizadores, es decir: Don Ramón Higuera Guisado, personaje que inicia el conflicto; Maroto 1, personaje que desencadena el desenlace; Maroto 2, personaje que pone fin al conflicto.

Por otro lado, se puede establecer la función de los personajes en torno a su relación jerárquica. En *La Madrugada Herida* (2015), se puede distinguir entre dos tipos de jerarquía: la presente en el universo ficcional y la que articula el conflicto dentro de la estructura dramática. La primera de ellas está condicionada por la fuerte jerarquización de los actores y actrices vigente en aquella época, siendo este elemento otra arista más de la *metateatralidad* presente en el texto. Así, Margarita Casado y Lola Vigó entran en la categoría de primeras actrices, mientras que Alfredo Jiménez cumple con la figura de galán y Ernesto Diosdado con el de galán joven. Como se ha podido analizar, esta jerarquía tiene su correspondencia en el conflicto de relación colectivo y en las confusiones que provoca en los personajes al estar todos convocados como primeras figuras. La segunda jerarquía corresponde a las tradicionales categorías de personajes que emanan del conflicto; la distribución entre protagonistas y antagonistas ya se ha estudiado en el apartado referente al conflicto de relación. Por tanto, lo único que se podría añadir es que su categorización entre personajes principales y personajes secundarios se presenta dificultosa, ya que habría que valorar diferentes funciones del personaje dentro de la dramaturgia, siendo difícil en *La Madrugada Herida* (2015) establecer una jerarquización. Por ejemplo: el personaje de Maroto 2 no tiene presencia en la acción de los primeros cuadros, pero su función sintáctica en el cuadro V es fundamental. Otro ejemplo: el personaje de Pedro Crespo tampoco tiene

una destacable influencia en la acción comparado con el resto de personajes, pero su función pragmática como portavoz del dramaturgo le convierte en esencial.

La función *semántica* consiste en evaluar la carga semántica que el personaje aporta al significado de la dramaturgia. Según José Luis García Barrientos (2012), analizar el personaje en estos términos consiste en: "(...) examinar los posibles valores simbólicos, ideológicos, en definitiva semánticos que soporta (o no) como una carga adicional, más allá de su estricto cometido representativo; esto es, indagar qué significa, además de a quién representa" (pp. 226-227). Así, en un primer plano de significación más evidente, se encuentra la pareja de personajes formada por los hermanos Maroto 1 y Maroto 2. La Guerra Civil propició la lucha a garrotazos entre hermanos, entre miembros de una misma familia, entre vecinos, entre allegados, por lo que ambos simbolizan ese conflicto fratricida entre las dos Españas enfrentadas y la imposibilidad de llegar a cualquier tipo de entendimiento. Por el contrario, la pareja de personajes formada por Pedro Crespo y su hermano simbolizan justamente lo contrario: la posibilidad de diálogo entre dos ideologías contrarias, pero que son capaces de convivir con respeto y tolerancia al valorar más lo que les une que lo que les separa. En un segundo plano ideológico, los personajes de Ernesto Diosdado, Alfredo Jiménez, Maroto 1 y Don Ramón Higuera Guisado se pueden estudiar como un conjunto que simboliza la ilusión que fue capaz de movilizar la II República en torno a la idea de modernizar España. En definitiva, la esperanza que tuvo una parte de la ciudadanía de crear una España mejor, independientemente de la clase social o nivel cultural que poseyeran los individuos. Por el contrario, el personaje de Maroto 2 representa justamente lo contrario: el miedo que anidó en las personas que vieron en ese nuevo mundo una verdadera amenaza a su modo de vida.

Finalmente, en este apartado sobre el personaje, se ha podido comprender el complejo y prolífico juego caracterizador que Fernando de las Heras Cabezuelo despliega sobre sus personajes, quedando especialmente enfatizados los personajes individuo que, además de los variados rasgos psicológicos y roles que los determinan, llevan a cabo un interesante diálogo con los arquetipos con los que se identifican. Esta relación hace que tomen prestadas cualidades propias de esta tipología, multiplicando las capas de su construcción y, a la vez, ampliando las posibilidades semánticas a través de su simbiosis con los personajes clásicos. Por otro lado, todos los personajes dramáticos, independientemente de su construcción dramática, mantienen una equilibrada importancia en el drama. Ya sea

por ser portadores de significados, más o menos ocultos, o por cumplir con determinadas funciones dentro del drama. Por ello, cualquier intento que pretenda categorizar a estos personajes entre personajes principales y secundarios quedará desdibujado. Finalmente, el lenguaje utilizado por los personajes en *La Madrugada Herida* (2015) no diverge del estilo propio que porta la dramaturgia contemporánea de corte psicologista, aunque sí queda singularizado por la variada intertextualidad contenida en sus diálogos. Un aspecto que consigue tanto amplificar las voces discursivas del texto como reforzar el mensaje del autor.

3.2.4. Espacio

Se han dedicado varios apartados al análisis del desarrollo de la acción y a los personajes dramáticos. Ahora bien, para que una acción pueda desarrollarse, y consecuentemente para que un personaje pueda verse influido por ella, se necesita de un espacio y de un tiempo. Patrice Pavis lo indica así en su obra *El análisis de los espectáculos* (2002): “Uno no existe sin los otros dos, pues el espacio/tiempo dramático, el trinomio espacio/tiempo/acción, actúa como un solo cuerpo que atrae hacia sí (...) al resto de la representación” (p. 157). Pero esto no sucede únicamente en la materialidad de la realización escénica, sino que también se produce en un estadio mental del lector. Este mismo teórico señala en su *Diccionario del teatro* (1998): “[el espacio dramático] es un espacio construido por el espectador o el lector (...); pertenece al texto dramático y sólo es visualizable [sic] si el espectador construye imaginariamente el espacio dramático” (p. 170). De esta manera, el lector hará una construcción subjetiva del espacio dramático mediante la información obtenida de los diálogos y los paratextos.

3.2.4.1. Espacios de la comunicación teatral

Debido a la especificidad comunicativa del teatro, José Luis García Barrientos (2012) establece tres planos para analizar el espacio en el teatro: el espacio diegético, el espacio escénico y el espacio dramático (p. 153).

a) **Espacio diegético.** Este primer espacio está relacionado con la fábula construida por el autor y el universo de ficción que emana de ella. Se ofrece a continuación una lista de los espacios diegéticos presentes en *La Madrugada Herida* (2015): Madrid, Puerta del Sol, Calle Capellanes, Restaurante Lhardy, Bar Chicote, la Casa de Socorro, Hotel Florida, Argüelles, un bar en el Cascorro, la Gran Vía, Teatro Cómico (incluyendo todas sus zonas), espacio de las locutores de radio, Latinoamérica, Valencia, lugares clandestinos (Florida Altas Novedades,

Calle Hortaleza 57, Calle de Carranza 20), Italia, casa derrumbada, Café Pombo, el pueblo de Pedro Crespo.

Todos ellos tienen una mayor o menor influencia dentro del desarrollo de la acción y del argumento en la dramaturgia. Pero, de todos los nombrados, el Teatro Cómico debe estudiarse con más detenimiento por ser el espacio diegético principal, es decir, el desarrollo de la acción se produce fundamentalmente en este espacio (unidad de espacio). El edificio que albergó este teatro no se erigió como un lugar escénico desde su construcción, sino que fue concebido como una casa para convalecientes llamada Hospital de la Misericordia en el año 1559. No fue hasta el año 1836 cuando, tras la desamortización de Mendizábal, se liberaliza y comienza a albergar distintas actividades con sus consecuentes reformas en el edificio. Así es como en el año 1860, y después de instalar un pequeño escenario, pasó a llamarse Teatro-café de Capellanes. La distribución del espacio otorgaba al antiguo patio del edificio la zona de sala (techada años atrás) en disposición frontal del reducido escenario. Así, la configuración del espacio se adapta bien a los primeros hechos escénicos de cariz lúdico y picaresco cuya proxémica necesita de grandes espacios para bailar y otros apartados en donde poder tomar consumiciones. El espacio cambió de dueños en diversas ocasiones, lo que propició nuevas reformas para nuevos conceptos de negocio. No será hasta el año 1887 cuando se inaugura como Teatro Cómico para acabar el siglo XIX siendo el lugar en donde se asentó la pareja de actores cómicos Loreto Prado y Enrique Chicote.

Como indica José Luis García Barrientos (2012): “Las cuestiones que plantea la ‘arquitectura teatral’ (...) son del máximo interés para el estudio del teatro” (p. 148). De esta manera, es interesante tener una idea del espacio en el análisis dramático por dos motivos fundamentales: el primero, para entender cómo es el espacio de la ficción por donde se mueven los personajes dramáticos y el segundo, para comprender la relación que el Teatro Cómico establecía entre el espectador y el hecho escénico desde el punto de vista de la comunicación teatral. Por ello, se hace un recorrido de algunas características del Teatro Cómico en su evolución entre los años 1887-1968¹. Según la detallada información que aporta M.R. Giménez en su *blog*:

(...) el día 4 de febrero de 1897 quedó inaugurado el Teatro Cómico. Con capacidad para ochocientos espectadores, el Teatro Cómico modernizó algo de la vieja estructura del antiguo Salón Romero, pero mantuvo gran parte de su preciosa decoración. El escenario de

¹ El breve recorrido histórico sobre el Teatro Cómico se complementa con imágenes contenidas en el Anexo B 84

la antigua sala de conciertos elevó su altura y abrió un espacio, delante del proscenio, donde se situaría la orquesta.

Aunque fue dotado de un nuevo y potente alumbrado eléctrico el nuevo teatro tenía la desventaja de impedir la visión de las funciones en muchas de sus localidades, debido a las grandes columnas que sustentaban el techo cerrado del primitivo patio donde estaba ubicado. Fue así como, pocos meses después de ser inaugurado, volvió a realizar importantes obras en su interior.

Arrendado por la compañía propietaria al actor Enrique Sánchez de León, el proyecto del nuevo Teatro Cómico sería encargado al arquitecto Julio Martínez-Zapata Rodríguez, quien dismantelaría la antigua cúpula y sus gruesas columnas para realizar un moderno recubrimiento con soportes más estrechos, subiendo la altura del techo para dotar de más amplitud al local. La nueva estructura daría espacio para levantar dos pisos cómodos y elegantes, distribuyendo las localidades en varias zonas bien repartidas, separadas por anchos pasillos, a las que se sumaron veintiséis nuevos palcos a derecha e izquierda de la embocadura del escenario y en el entresuelo, además un palco regio.

La inclinación del suelo, hasta entonces plano, de la zona correspondiente al patio de butacas fue modificada dando ciertas garantías visuales (...). Allí se instalaron confortables asientos en madera de nogal, colocados en rampa.

Una nueva obra, en el año 1922, modernizaría aún más el Teatro Cómico haciendo desaparecer las pinturas y el ornato del antiguo Salón Romero, por completo. Sus paredes se pintaron en colores marfil y oro, tapizando los pasillos y el techo con telas de claras tonalidades. (Blog sobre Antiguos Cafés de Madrid y otras cosas de la Villa, 2017)

De la descripción se deduce que debido a que el espacio no fue construido desde una concepción teatral necesitó de numerosas reformas para adecuarse a ciertos estándares para poder competir con otros teatros mejor acondicionados de su época. Además, la disposición frontal entre sala-escenario y la iluminación eléctrica favorecen la concepción dramática para la identificación del espectador con los personajes.

b) **Espacio escénico.** Esta categoría del espacio se refiere al lugar en donde se lleva a cabo la representación. La génesis de *La Madrugada Herida* (2015) no está determinada por las características de un espacio real en donde se va a producir la realización escénica, como sí sucede en algunas propuestas *posdramáticas*, por lo que queda fuera de este trabajo de investigación. Pero eso no quiere decir que Fernando de las Heras Cabezuelo no eligiese una concepción de espacio ideal para albergar su dramaturgia, pero esta elección se desarrolla en un plano no particularizado y se asume que los espacios escénicos podrán ser distintos según el lugar teatral que acoja la hipotética escenificación.

c) **Espacio dramático.** Este espacio surge del diálogo que se produce entre el espacio diegético y el espacio escénico. Como indica José Luis García Barrientos (2012), el espacio

dramático surge: “(...) [de] la manera específicamente teatral de representar los espacios ficticios del argumento en los espacios reales disponibles para su escenificación.” (p. 154). *La Madrugada Herida* (2015) tiene la singularidad de que los hipotéticos espacios escénicos que acojan su escenificación van a simular que son el Teatro Cómico. De esta manera, durante el desarrollo espectacular, se establece también un juego *metateatral* en cuanto al espacio, tensionando la línea que divide la ficción de la realidad. Así, se obliga al espectador, sabiendo que está en un teatro, a entrar en la convección de que está en el Teatro Cómico en el año 1936. Este margen entre ficción y realidad, que nunca se aleja de los parámetros de la mimesis, se podrá configurar más fácilmente por parte del director de escena debido a las posibilidades que ofrecen los numerosos lenguajes de la narrativa escénica. Esta convención se puede materializar a través de un riguroso estudio de investigación de la *escenotecnia* de la época, del espacio teatral, etc. Por último, para llevar más lejos todavía la propuesta *metateatral* de una hipotética puesta en escena, también se puede utilizar el hecho de que el movimiento de los personajes no está del todo cerrado en el texto. Es decir, aunque Fernando de las Heras Cabezuelo impone en algunos momentos que la acción suceda sobre el escenario, también hay numerosos instantes en los que no se dice expresamente por donde se mueven los personajes. Así, dependerá de la propuesta del director de escena el potenciar o no esa posibilidad que ofrece *La Madrugada Herida* (2015), ya sea utilizando las distintas zonas del espacio escénico por los actores-personajes, escena abierta, o restringiendo su acción al escenario, escena cerrada.

3.2.4.2. El espacio de la ficción

Ya se han nombrado todos los espacios diegéticos presentes en *La Madrugada Herida* (2015). Pero el presente apartado trata de abordar otras características que emanan de ellos y que también son interesantes para el análisis del texto.

a) **Grados de representación.** Según José Luis García Barrientos (2012), para iniciar una clasificación de los espacios es necesario: “(...) considerar [que] el principio básico de la dramaturgia del espacio se encuentra en la oposición entre espacio visible e invisible” (p. 162). De esta manera, el primer tipo de espacio según su grado de representación es el espacio patente. Este espacio estaría representado por el Teatro Cómico y, como ya se ha visto, los personajes estarían situados en la mayor parte del tiempo sobre el escenario, quedando algunos momentos más libres de interpretación. Aquí es donde se desarrolla la

acción de la que sería testigo el hipotético espectador, el espacio visible. La configuración de este espacio se transmite principalmente a través de las acotaciones espaciales y algunos objetos quedan introducidos mediante los diálogos. Por ejemplo: cuando Lola Vigó expresa: “Tengo algo de café, traje un termo de casa...” (p. 143). El segundo tipo de espacio en esta clasificación es el espacio latente, que representa aquellos espacios no visibles pero contiguos que prolongan el espacio patente. Se encuentran los siguientes espacios patentes: la puerta principal, la contaduría, el vestíbulo y la puerta de los actores del teatro. La forma en que estos espacios aparecen en el texto es a través de los diálogos, por ejemplo Hamlet expresa: “Es el teléfono, suena desde contaduría...” (p. 158), pero principalmente con las acotaciones sonoras, por ejemplo: “Se oye bruscamente el cierre de la puerta principal del edificio” (p. 141). Por último, el tercer tipo de espacio presente en esta clasificación es el espacio ausente, que corresponde también con un espacio que no es visible pero a diferencia del anterior queda totalmente independizado del espacio patente. En esta categoría se encontraría el resto de espacios diegéticos enumerados en el punto anterior. La introducción de estos espacios vinculados con el argumento se produce mediante pequeñas narraciones por parte de los personajes explicando sucesos que han vivido fuera del Teatro Cómico. Por ejemplo: Ernesto Diosdado en la p. 147 explica la agresión que ha sufrido en el bar que hay en el Cascorro. También se detecta el uso de acotaciones sonoras para introducir estos espacios. Por ejemplo: “Se oyen las campanadas que marcan las dos en el reloj de la Puerta del Sol” (p. 149).

b) **La estructura espacial.** Según José Luis García Barrientos (2012), los espacios dramáticos se pueden catalogar como espacio único o como espacios múltiples (p. 155). Además, esa determinación debe venir siempre acompañada de una valoración en cuanto a su producción de significado en la dramaturgia (p. 158). Por tanto, en cuanto a la estructura espacial, conviene recordar dos aspectos que ya han aparecido en apartados anteriores: la unidad de espacio (Apdo. La estructura de la acción, p. 43) y la sensación de encierro de los personajes como una medida protectora (Apdo. Reparto y configuración, p. 65).

En *La Madrugada Herida* (2015), son varios los espacios diegéticos destinados a ser soporte del relato, pero destaca por encima de todos el Teatro Cómico. Este espacio teatral es el único que se describe en el texto mediante las acotaciones y además lo hace por ser el único espacio que será visible para el espectador. El resto de espacios no visibles, latentes y

ausentes, solamente son mencionados en los diálogos y, en consecuencia, quedan subordinados al argumento. Por último, para poder comprender cómo los personajes se relacionan en la ficción con el Teatro Cómico, es necesario entender la configuración arquitectónica que poseía en el año 1936 y las funciones que históricamente ha cumplido para la sociedad y para el teatro de su tiempo. Relaciones que, por otro lado, pueden llegar a tensionar en una escenificación los límites entre el espacio escénico y el espacio diegético.

3.2.5. Tiempo

Este apartado completa el análisis de los tres términos que en teatro forman una unidad concomitante: acción, espacio y tiempo. Así, lo expresado en la introducción para el espacio es igualmente aplicable para el tiempo. Pero, concretando un poco más, lo interesante para el análisis es comprender cómo se relaciona el tiempo de la ficción con el tiempo vivido en la escenificación o como explica José Luis García Barrientos (2012): “(...) [habrá que] entender los procedimientos artísticos que permiten (re)presentar el tiempo del macrocosmos argumental en el tiempo del microcosmos escénico” (p. 100).

3.2.5.1. El tiempo de la comunicación teatral

Este teórico del teatro establece tres niveles temporales en los que se desarrolla la comunicación teatral: el tiempo diegético, el tiempo escénico y el tiempo dramático (p. 98).

a) **Tiempo diegético.** Este primer plano del tiempo está relacionado con todo el universo de ficción descrito por el autor y, por tanto, abarca: “(...) los sucesos mostrados como de los referidos por cualquier medio, incluida la mera significación lingüística.”(José Luis García Barrientos, 2012, p. 98). Se incluye a continuación una lista resumida con los tiempos diegéticos más relevantes que constituyen la ficción en *La Madrugada Herida* (2015): el tiempo diegético principal se establece en las Navidades de diciembre del año 1936; a las diez de la noche, en la madrugada y en las dos, cuatro y seis de la mañana del día siguiente. Este tiempo diegético principal está ligado al espacio diegético principal, el Teatro Cómico, y permite que se desarrolle la acción de la que un hipotético espectador sería testigo. Además del tiempo diegético principal, se tiene un tiempo diegético indefinido y anterior al tiempo principal. Por ejemplo: el fusilamiento del hermano de Lola Vigó, vivencias de Alfredo Jiménez en su etapa de la infancia y de la adolescencia, la marcha del padre de Alfredo Jiménez al frente, los encuentros de todos los personajes convocados con el

personaje de Don Luis Vaqueros Ruiz, la organización de la operación “Cómicos, Blindaje y Exilio”, las delaciones que Margarita Casado ha realizado a organizaciones clandestinas, las representaciones de aficionados de Pedro Crespo en su pueblo, el fusilamiento del hermano de Pedro Crespo, etc. También existe un tiempo definido y anterior al tiempo principal, que se encuentra implícito o explícito en el texto. Por ejemplo: el año 1926: dictadura de Primo de Rivera; agosto del año 1936: asesinato de Federico García Lorca; diciembre del año 1936: el batallón italiano llamado *Corpo di Truppe Volontarie* aterriza en España; 10 de diciembre del año 1936: muerte del dramaturgo Luigi Pirandello; 14 de abril del año 1931: proclamación de la II República; octubre del año 1936: llegada de Brigadistas Internacionales a España; enero del año 1936: la compañía de teatro de Margarita Xirgu comienza su gira por Latinoamérica; 14 de abril del año 1931: exilio del Rey Alfonso XIII de Borbón, etc. En último lugar, se encuentra también un tiempo indefinido, pero que ocurre a la vez que el tiempo principal. Por ejemplo: la agresión de Don Ramón Higuera Guisado en un bar en Cascorro; el incidente de Alfredo Jiménez en Argüelles y su posterior encuentro con periodistas extranjeros en la Gran Vía; el personaje de Pedro Crespo ayuda a desescombrar una casa que acaba de derrumbarse. Finalmente, la suma de todos estos tiempos diegéticos constituiría: “(...) un tiempo cerrado objetivo, materialmente construido, que se impone como necesario e inalterable a sus ‘lectores’.” (José Luis García Barrientos, 2012, p. 99).

Por consiguiente, las numerosas referencias a otros tiempos diegéticos distintos al principal demandan dos cosas fundamentales al espectador en su recepción de la obra: por una parte, el esfuerzo de tener que ligar varios sucesos de la fábula de los que no es testigo y, por otra, poseer un bagaje cultural previo. En cuanto al primero, las referencias a sucesos que han ocurrido en un tiempo distinto al principal obligan al receptor a conservar datos de las narraciones dialogadas para poder reconstruir las partes del argumento. En cuanto al segundo, la experiencia del proceso de recepción queda condicionada por los conocimientos previos que posea sobre la España del año 1936 y los sucesos del primer tercio del siglo XX en la historia de España; la guerra civil española y el contexto internacional; conocimientos sobre el hecho teatral que se producía en España en ese periodo. En consecuencia, este hecho, que supone una labor extra de investigación por parte del dramaturgo, puede llegar a dificultar la comprensión del receptor sobre ciertas significaciones del texto. Sin embargo, esta complejidad añadida que Fernando de las Heras Cabezuelo otorga a la construcción

dramática hace que su dramaturgia quede completamente engarzada con la época en la que se desarrolla, incrementando la verosimilitud del relato.

b) **Tiempo escénico.** Esta categoría del tiempo está relacionada con el tiempo de la representación. Como indica José Luis García Barrientos (2012): “(...) es el tiempo representante y pragmático del teatro, tiempo real o realmente vivido por actores y espectadores en el transcurso de la representación.” (p. 99). Como este trabajo está focalizado en el texto literario dramático, no tiene sentido su análisis. Además, cada escenificación del texto posee un tiempo escénico propio en función de la partitura escénica creada por el director de escena y es conveniente también evitar categorizar la dramaturgia en términos de si se adapta o no a un determinado estándar de duración, pues siempre está ligado a las formas de proceder en un momento específico de la Historia.

c) **Tiempo dramático.** El tiempo dramático surge de la mediación de unos procesos artificiales utilizados por el teatro que consiguen que el tiempo de la ficción se adapte a un tiempo escénico y que, de esta manera, pueda cambiar su cronología. No obstante, como se determinó en la segmentación del texto (Apdo. La trama, p. 45), Fernando de las Heras Cabezuelo conserva el orden cronológico natural de los acontecimientos para el tiempo dramático y, además, el tiempo escénico condensa el tiempo de la ficción debido a las elipsis temporales.

3.2.5.2. El tiempo de la ficción

El presente apartado analiza otras características presentes en los tiempos diegéticos del texto literario-dramático.

a) **Grados de representación del tiempo.** Continuando con el método planteado por José Luis García Barrientos (2012), se tienen tres niveles de representación del tiempo en teatro: tiempo patente, tiempo latente y tiempo ausente (p. 101). El *tiempo patente* se refiere a: “(...) los momentos en la vida de los personajes ficticios a los que asistimos, conviviendo con ellos, los espectadores o lectores de su drama” (p. 101). Este tiempo patente coincide con lo que se ha definido antes como tiempo diegético principal. En cuanto al *tiempo latente*, se refiere al tiempo que es: “(...) vivido por los personajes ficticios de espaldas al espectador y que se realiza básicamente en las elipsis intercaladas” (p. 101). Por lo que el tiempo latente corresponde con las acciones que, ocurriendo en el espacio diegético principal, son omitidas al espectador. En *La Madrugada Herida* (2015), existen

cuatro elipsis temporales bien acotadas entre el final de cada cuadro y el comienzo del siguiente. Por ejemplo: el cuadro I comienza su desarrollo de la acción con Margarita Casado a las diez de la noche y discurre en un tiempo dramático claramente inferior a las dos horas. Después, el cuadro II establece la acción ya a las doce de la madrugada. Por tanto, todo ese tiempo y todas esas acciones que suceden desde que acaba el cuadro I hasta que comienza el cuadro II son omitidas al espectador con una elipsis temporal. Otro tipo de tiempo latente en el texto es el correspondiente a lo que se ha definido anteriormente como los sucesos que ocurren en un tiempo indefinido, pero en paralelo al tiempo principal. Por ejemplo: la agresión de Don Ramón Higuera Guisado en un bar en Cascorro. Por último, la suma del tiempo patente y el tiempo latente conforman un desarrollo cronológico continuo de la acción, que, en el caso de *La Madrugada Herida* (2015), se ajusta a los preceptos de la unidad de tiempo. De esta forma, el tiempo ausente sitúa la acción precisamente antes o después de esa continuidad (José Luis García Barrientos, 2012, p. 101). El tiempo ausente corresponde siempre en el texto con un tiempo anterior, *flashback*, definido antes como un tiempo indefinido (por ejemplo: las delaciones que Margarita Casado ha realizado a organizaciones clandestinas) o un tiempo definido (por ejemplo: 14 de abril del año 1931, proclamación de la II República).

b) **Estructura temporal.** Cuanto más tiempo emplean los personajes dramáticos en incorporarse a la acción más tiempo están discurrendo sus acciones en un tiempo latente. Bajo este criterio, cabe recordar la diversa presencia en escena del reparto (Apdo. Reparto y configuración, p. 65) y su correspondencia con el tratamiento en la construcción de los personajes (Apdo. El análisis del personaje, p. 66). Por otro lado, desde el cuadro I hasta el cuadro IV es más importante lo que sucede en un tiempo ausente o en un tiempo latente que las acciones del tiempo patente. Esto coincide con la estrategia de expectación utilizada por Fernando de las Heras Cabezuelo (Apdo. La tensión dramática, p. 59). Sin embargo, en el cuadro V cambia por completo la dinámica al priorizar el tiempo patente por delante de los dos anteriores.

Finalmente, la estrategia dramática utilizada por Fernando de las Heras Cabezuelo se opone a la fragmentación temporal del drama, pues, a pesar de la presencia de elipsis, ninguna altera la lógica cronológica del desarrollo de la narración. Tampoco existe una apuesta por el uso de otras herramientas que consigan alterarla, por ejemplo el *flashback*.

Así, se puede afirmar que el concepto temporal utilizado en los tiempos diegéticos de *La Madrugada Herida* (2015) refuerza la identificación con el mundo referencial.

3.3. Sentido profundo del texto

El sentido profundo de un texto sería identificable, según los preceptos clásicos, con el Tema del texto literario, parámetro capaz de sintetizar todo el valor semántico del texto en solamente un concepto. Como indican Angelo Marchese y Joaquín Forradellas (1986): “Para las metodologías que se preocupaban de los contenidos de la obra literaria, el tema es el centro de [su] organización. Era tarea de la crítica llamada temática descubrir y describir tal núcleo genérico fundamental” (p. 398). Sin embargo, la labor de búsqueda e identificación de la semántica de un texto es más problemática. Por un lado, la crítica o el análisis literario de un texto portan siempre consigo un componente subjetivo, que, por mucho que se quiera minimizar, nunca podrá eliminarse del todo. Por esta razón no dejan de ser una aproximación a las verdaderas motivaciones que el autor del texto ha querido inscribir en él. Además, Patrice Pavis (1998) señala otra problemática añadida: “Es casi imposible describir todas las formas bajo las que un tema es detectable. (...) no hay (...) ninguna disociación entre la forma y el sentido, sino que ambos están entrelazados” (p. 468). Así, aunque el estudio de una jerarquía de temas presentes en una determinada dramaturgia pueda realizarse por separado, deberá hacerse en conjunción con el análisis de otros parámetros teatrales. De esta manera, las conclusiones a las que llega este apartado quedarán completadas con todas las deducciones obtenidas en los apartados anteriores de este estudio de investigación. Además, este hecho recuerda la fase de análisis sincrónico propuesta por el teórico Juan Antonio Hormigón cuando el director de escena aborda la fase previa a una puesta en escena sobre un texto dramático. Antes de llegar a esa fase, el mismo teórico plantea que es necesario documentarse con todo tipo de información sobre el texto y sus implicaciones originarias. Por consiguiente, es conveniente que para un texto también se deba empezar por ahí.

Este trabajo de investigación es el primero en el ámbito académico que se interesa por la figura del dramaturgo Fernando de las Heras Cabezuelo. Por tanto, se consideran fundamentales las conclusiones obtenidas en el apartado tercero para iniciar este análisis.

La dramaturgia de *La Madrugada Herida* (2015) hay que ubicarla en un periodo de transición profesional en la vida del dramaturgo, pues es el primer encargo que recibe

después de una colaboración ininterrumpida de cinco años con la asociación cultural Al Alba. Así, este texto es fruto de las sinergias que confluyen entre el Estudio de Artes Escénicas Expresando, el director de escena Mariano de Paco Serrano y Fernando de las Heras Cabezuelo en el año 2015. Como el propio autor expresa en la entrevista, la inspiración de su génesis está fundamentada en los viajes que realiza a El Escorial: “Al pasar por la sierra de Madrid, evoco la Guerra Civil y la resistencia que se hizo en la Sierra de Guadarrama” (Fernando de las Heras Cabezuelo, Anexo A) y el conflicto que empieza a emerger en la sociedad española:

Por aquel momento ya resurgía el debate de la memoria histórica con fuerza y los ecos del franquismo empiezan a poner peros. Estamos en el año 2015/2016, coincide que han pasado 80 años desde que comenzó la Guerra civil. Con esos actores fijos y con ese tema que se me ha presentado, que responde a una diatriba social, fabulo a ver qué puedo contar a través del teatro para lanzar un discurso actual que haga reflexionar. (Fernando de las Heras Cabezuelo, Anexo A)

Por otra parte, conviene recordar que Fernando de las Heras Cabezuelo nace en el año 1950, por lo que, aunque no es conocedor de la posguerra más inmediata a la guerra civil española, sí fue testigo de la miseria material y moral que el primer franquismo imprimió en la sociedad española y que se alargó hasta la década de los años sesenta. Además, no es la primera dramaturgia que dedica al conflicto militar de la Guerra Civil, a la posguerra o al franquismo. De esta forma, demuestra haber investigado y explorado la temática tratada combinándola junto con su experiencia vital.

Por otro lado, se pueden encontrar otros detalles relevantes en el prólogo que dedica Mariano de Paco Serrano a la edición de *La Madrugada Herida* (2015) en la publicación *Parábasis IV* (2018). Para la búsqueda de significados se destacan principalmente tres fragmentos del escrito. El primero de ellos viene a reforzar la idea anterior y la vincula con el uso de textos clásicos: “Ha utilizado los referentes de una época conocida y dolorosa para él (...) y la ha puesto en contacto con los conflictos clásicos, con los textos y los autores universales, sabiendo extraer de la miseria humana la gran tragedia de nuestra especie (...)” (Mariano de Paco Serrano, *Parábasis IV*, pp. 131-132). El segundo fragmento gira en torno al interesante pero trágico papel que les toca cumplir a los personajes por el hecho de ser cómicos en un contexto de guerra. Así lo expresa el director de escena: “Los ‘artistas’, denostados ya en épocas de paz, lo son aún más en la barbarie de la guerra. El solo hecho de

pertenecer a ese gremio los convierte en sospechosos y los marca abocándolos a la ignominia.” (Mariano de Paco Serrano, *Parábasis IV*, p. 132). Por último, el tercer fragmento introduce el concepto de la Cultura como hecho transformador de la sociedad: “El autor de *La Madrugada Herida* (2015) ha comprendido que esa es nuestra verdadera arma, la que hay sobre los folios, la que queda sobre las tablas, la que se grita desde el corazón, la inteligencia y el verdadero conocimiento de lo que significa la cultura.”(Mariano de Paco Serrano, *Parábasis IV*, p. 132).

Todos estos actantes externos sitúan a la investigación en un lugar privilegiado para abordar la búsqueda del sentido profundo del texto, aunque ahora ya dentro de los límites literarios. De esta manera, la Tabla 9, que se deriva del estudio sincrónico realizado a partir de los distintos resultados que se han ido obteniendo en este estudio más algunas significaciones finales, jerarquiza las temáticas presentes en *La Madrugada Herida* (2015):

Tabla 9. Líneas temáticas principales y secundarias.

Temáticas Principales	Temáticas secundarias
La Guerra Civil española	<ul style="list-style-type: none"> • El abuso del poder militar contra la ciudadanía: Es la primera guerra que bombardea y masacra a población inocente de manera indiscriminada. • El conflicto fratricida sin posibilidad de remisión. El símbolo español de la lucha a garrotazos entre semejantes. Los hermanos Maroto • La convivencia desde el respeto de ideas contrarias es posible. Pedro Crespo y su hermano difunto. • Crueldad, ensañamiento, arbitrariedad y rencillas sufridas en ambos bandos. • La guerra genera una situación límite en los individuos y provoca las acciones más detestables del ser humano. Margarita Casado: La delatora. • Lucha totalitaria entre fuerzas reaccionarias contra fuerzas revolucionarias. Ideales en lucha: fascismo/anarquismo/comunismo/socialismo. • Conflicto internacional. Brigadas Internacionales y la Guerra Civil como lucha romántica. Injerencia de la Italia y Alemania fascistas. • La esperanza de renovación que supuso la proclamación de la II República se convierte en la gran oportunidad perdida de España.

	<ul style="list-style-type: none"> • El asedio de Madrid: el símbolo de resistencia truncado
Los conflictos de los textos clásicos	<ul style="list-style-type: none"> • Los textos clásicos pueden ser un instrumento para dialogar con la sociedad actual. Declaraciones de Margarita Xirgu y los monólogos de los personajes. • La tragedia del ser humano está abocada a ser repetida a lo largo de la Historia • Los personajes clásicos son eternos porque irremediablemente su tragedia se sigue encarnando en hombres y mujeres de distintas épocas.
La Cultura	<ul style="list-style-type: none"> • La Cultura es el mejor instrumento para la transformación social • La educación debe ser la piedra angular de una sociedad. La inspiración proviene de la Institución Libre de Enseñanza • El hecho teatral también puede ser un lugar de resistencia a la sinrazón • La polarización de los discursos deviene en la persecución de artistas e intelectuales
Otras	<ul style="list-style-type: none"> • El exilio para todos los individuos que quedan fuera de los planes de renovación de Francisco Franco. • El exilio de la intelectualidad española (Generación del 98, del 14 y del 27) • En la tradición judeocristiana, las Navidades celebran el nacimiento de Jesús que simboliza el amor y la paz para el mundo. Se utiliza a modo de contraste. • Discurso <i>Metateatral</i>. El teatro que se produce durante la Guerra Civil. El cambio de paradigma en el teatro español del primer tercio del siglo XX que convive con formas más convencionales del hecho teatral (desencuentros entre Margarita Casado y Lola Vigó). • La figura de la mujer en la sociedad española como uno de los grandes damnificados de la contienda. Margarita Casado. • Los personajes, a través de los monólogos clásicos, solicitan dos cosas: reclaman justicia y moderación frente a los impulsos violentos.

Fuente: Elaboración propia, 2021.

Por tanto, Fernando de las Heras Cabezuelo establece un diálogo a través de *La Madrugada Herida* (2015) entre dos épocas que conoce bien pero que se distancian ochenta años en la historia de España, precisamente por pertenecer a una generación que creció sin saberlo bajo los influjos directos de aquellos terribles sucesos. Y para ello reivindica dos pilares fundamentales: los textos clásicos como una fuente inagotable de ecos

concomitantes y el propio hecho teatral como un instrumento cultural necesario con el que poder hacer reflexionar a la sociedad. De esta manera, este autor lanza un mensaje de advertencia a la sociedad actual bajo esas premisas. Se trata de un toque de atención para que la sociedad no baje la guardia ante determinadas ideologías que no hacen sino cobrar más fuerza desde que se inició el siglo XXI. En consecuencia, el hecho de que Fernando de las Heras Cabezuelo subiese a los escenarios de este país para lanzar su mensaje revela la verdadera importancia que tiene para su autor la transmisión del significado de esta obra. Quizás alguien podría interpretar que *La Madrugada Herida* (2015) contiene un hálito triste y alicaído, pero no es así; se trata, por el contrario, de un mensaje de esperanza. Eso sí, una esperanza envuelta en el dolor que emana de unos trágicos sucesos en la Historia de España que, probablemente, no puedan o no deban contarse de otra manera. En definitiva, es una esperanza puesta en que la experiencia traumática que ha supuesto la Guerra Civil para la sociedad pueda ser rentabilizada, esta vez sí, para evitar caer en la polarización de la ciudadanía y que esta no se vea empujada hacia los mismos nefastos resultados.

4. Conclusiones

Se finaliza este trabajo contrastando los resultados logrados con cada uno de los objetivos planteados en la introducción. Posteriormente, se desarrollan las conclusiones finales obtenidas de la investigación de forma enumerada.

La interpretación objetiva de los datos aportados por la entrevista ha permitido cumplir con el objetivo principal y con varios de los objetivos secundarios establecidos. Dado que, gracias a ella, se ha podido descubrir y presentar la trayectoria de Fernando de las Heras Cabezuelo con el hecho teatral de una manera eficaz. Al mismo tiempo que se conocía su recorrido, también quedaban evidenciadas las diferencias existentes entre las etapas que han marcado su vinculación con el teatro. Además, estas etapas se han destacado por su especial relevancia a la hora de aportar algunas de las características fundamentales sobre la génesis de su escritura. Por último, las informaciones ofrecidas por la entrevista han resultado claves para reconocer todos los textos dramáticos escritos por el autor hasta la fecha. No obstante, esta producción dramática se ha completado con algunas informaciones añadidas derivadas de los trabajos de investigación.

El análisis efectuado sobre *La Madrugada Herida* (2015) ha conseguido inaugurar la nueva línea de investigación abierta para la comunidad científica en relación a este autor. De esta manera, se cumple por completo con el objetivo principal del trabajo y queda satisfecho el último de los objetivos secundarios.

En la consecución de estos objetivos se han obtenidos las siguientes conclusiones:

1. *Fernando de las Heras Cabezuelo: un recorrido discontinuo de maduración lenta*

Los condicionantes que emanaban del franquismo durante su infancia y juventud condujeron a este autor a encontrar en los universos dramáticos de ficción y en las dinámicas teatrales unas válvulas de escape a la realidad española. Sus inicios se enfocaron en dedicarse profesionalmente a la actuación, objetivo que nunca llegaría a culminar. De hecho, esa primera relación con el hecho teatral terminó abruptamente, debido a una experiencia traumática que le mantuvo alejado de la práctica escénica casi veinte años.

Más tarde, vuelve a retomar con energías renovadas la actividad teatral incidiendo otra vez en la interpretación actoral. Sin embargo, termina decantándose por la escritura dramática durante su formación en artes escénicas en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid; formación que amplía con su paso por el doctorado en la Universidad Complutense de Madrid. Finalmente, este proceso termina cristalizándose en una práctica escénica con una clara sensibilidad social, fruto de su colaboración con entidades culturales y el sindicato de UGT. De esta forma, su dilatada pero discontinua relación con el teatro provoca que su concepción sobre el hecho escénico se haya fraguando lentamente y de manera fragmentada con el paso de los años. Así, aunque Fernando de las Heras Cabezuelo pertenece por edad a la segunda mitad del siglo XX, sus textos dramáticos son generados prácticamente en el siglo XXI.

2. *La improvisación actoral como fuente para su escritura*

Uno de los aspectos más relevantes ha sido descubrir cómo los empeños dedicados por el autor en dominar la interpretación se han visto reciclados en su etapa posterior como dramaturgo. No cabe duda de que la utilización que hace Fernando de las Heras Cabezuelo de su propia improvisación actoral es una característica fundamental de su escritura que le permite construir unos personajes absolutamente ricos en matices, además de singularizarle

como autor. Hecho que se ha podido corroborar en el análisis de *La Madrugada Herida* (2015).

3. *La escritura dramática al servicio de la realidad social*

El trabajo realizado por Fernando de las Heras Cabezuelo en la asociación cultural Al Alba, de escasos medios pero con un acceso inmediato a la realidad social, demuestra que se encuentra cómodo poniendo su escritura al servicio de la misma. El teatro puede ser una herramienta excepcional para nutrirse de la realidad con el fin de transformarla gracias al diálogo que provoca este arte, quizás el más asambleario de todos. Por tanto, la actividad teatral que ha mantenido este autor una vez terminada su etapa de formación, evidencia que cree profundamente en esta máxima. Tanto es así que su escritura está tan vinculada a este diálogo que esta no se produce si no tiene la oportunidad de disponer de unos intérpretes, independientemente de su nivel profesional, y de un espacio escénico que sirva de altavoz. De esta manera, cuando este autor encuentra la oportunidad dirige sus discursos dramáticos hacia una ciudadanía a la que quiere invitar a la reflexión poniéndole delante un espejo en el que verse reflejada, para encontrar en el dilema una oportunidad de encontrar nuevos caminos hacia el discernimiento. Por consiguiente, este aspecto se evidencia como una de las características fundamentales en la génesis de su escritura.

4. *Pertinencia en profundizar en el estudio de Fernando de las Heras Cabezuelo*

Las dramaturgias de este autor, aunque estén más o menos envueltas por el artefacto teatral, nunca son complacientes, debido a que pone su escritura al servicio de la realidad social. De esta manera, las coordenadas de su teatro se sitúan en la antítesis de la tendencia actual de unas sociedades que no hacen sino encaminarse hacia el enfrentamiento entre los distintos grupos sociales. Por eso, la hipótesis sobre la necesidad de descubrir y estudiar en mayor profundidad a este autor queda todavía más reforzada, ya que su figura se determina como más vigente que nunca.

Precisamente, el análisis de texto sobre *La Madrugada Herida* (2015) ha supuesto una buena oportunidad para confirmar este aspecto, ya que esta dramaturgia surge en un contexto en el que las fuerzas conservadoras en España reabren de nuevo con fuerza la revisión sobre la memoria histórica.

5. *El camino abierto para futuras líneas de investigación*

La metodología implementada al comienzo de este trabajo ha resultado fundamental para cumplir con los objetivos marcados. No obstante, los límites que se han planteado al inicio de esta investigación ofrecen también la posibilidad de abrir futuras investigaciones. Por ejemplo, en la entrevista se hace una mención especial a la estrategia del melodrama en sus textos, que, aunque no está presente en *La Madrugada Herida* (2015), sí parece ser predominante en otras de sus obras. Por otro lado, una de las grandes aportaciones que ofrece este trabajo es la identificación de todos los textos teatrales escritos por Fernando de las Heras Cabezuelo. De esta forma, cada uno de ellos supone por sí mismo una línea de investigación, por lo que las posibilidades se multiplican. También, surge la posibilidad, y casi la necesidad, de llevar a cabo análisis transversales que sean capaces de identificar elementos de unión entre ellos y que esto permita una mejor categorización de los mismos. Otra posibilidad consiste en rastrear las influencias que otros autores dramáticos hayan tenido en sus textos. La lista de alternativas es elevada.

6. *La Madrugada Herida* (2015): *Tendencia hacia la estructura dramática clásica*

Si bien se está ante un texto con una configuración cercana a la tradición literaria, algunos sus elementos dramáticos se alejan de un uso riguroso de la misma. En estos casos, la trasgresión del canon queda siempre supeditada a un aspecto funcional en relación a lo que el autor quiere provocar en el lector/espectador. Por otra parte, la dramaturgia posee numerosas capas de significaciones que influyen en abundantes aspectos compositivos del mismo. Así, tanto el carácter morfológico como sintáctico de la dramaturgia, queda impregnado de un rico entramado de subtextos y de un esmerado engarce histórico.

7. *La Madrugada Herida* (2015): *un recordatorio actual con ecos atemporales*

Durante el análisis realizado sobre esta dramaturgia se ha podido constatar el profundo conocimiento mostrado por Fernando de las Heras Cabezuelo sobre los grandes textos del teatro clásico. Este autor consigue ensalzar con su dramaturgia la capacidad que tiene el teatro en general, y los textos clásicos en particular, para dialogar con las problemáticas actuales. De esta manera, logra reflexionar sobre un dilema contemporáneo mediante la revisión de los hechos traumáticos de la Guerra Civil.

Sirvan estas conclusiones para situarse como inicio de un fértil campo de investigación académica y para poder contribuir a la orientación de la praxis teatral sobre futuras escenificaciones que partan de *La Madrugada Herida* (2015).

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

I. Respecto a la metodología:

Alonso de Santos, J. L. (1998). *La escritura dramática*. Castalia.

Eco, U. (2001). *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Gedisa.

García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Pasodegato.

Gibbs, G. R. (2008). *Analysing Qualitative Data*. SAGE Publications Ltd.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós.

II. Respecto a la figura de Fernando de las Heras Cabezuelo:

Academia de las Artes Escénicas de España. (s.f.). *Academicos - Fernando de las Heras*. Recuperado el 11 de abril de 2021 de: <https://academiadelasartesescenicas.es/fernando-de-las-heras/>

Fernando de las Heras. (s.f.) [Página de inicio]. LinkedIn. Recuperado el 11 de abril de 2021 de: <https://www.linkedin.com/in/fernando-de-las-heras-15ab8b67/?originalSubdomain=es>

III. Respecto al texto literario-dramático *La Madrugada Herida* (2015)

Agrupación Los Viejos – Tema. (2018, junio 21). *Huyendo del Rey Herodes* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3JSxgm2AtJU&t=1s>

Cecilia Echenique – Tema. (2017, octubre 5). *A las 12 de la Noche*. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1YqQBhYml1M>

De las Heras, F. (2018). *La Madrugada Herida*. En *Parábasis* (Vol. IV, pp. 131-192). Editora Regional de Extremadura y por la Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura. https://esadextremadura.educarex.es/images/Curso_2018_2019/Parabasis_IV/Par%C3%A1basis_vol.IV.pdf

Devuélveme la voz. (s.f.). *"Cuatro canciones de la Guerra Civil Española"*.

<https://devuelvemelavoz.ua.es/devuelveme-voz/visor.php?idioma=es&fichero=9526.mp3>

Devuélveme la voz. (s.f.). *La canción de "Los Cuatro Generales"*.

<https://web.ua.es/devueltveme-voz/visor.php?fichero=9259.mp3&idioma=es>

Jesús G. Olmos. (s.f.). *Cara al Sol*. [Vídeo]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=qK1K-jDkC0c>

Xavier Quiñones de León. (2009, abril 23). *Margarita Xirgu en 1932*. [Vídeo]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=IVcLOBEWxZc>

Fuentes secundarias

Atero, V. (1988). El romance de "La huida a Egipto" en cuatro versiones gaditanas: sus variantes con otras formas hispánicas. *Guiniguada*, 4, 51-71. Universidad de La Laguna.

https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/55189/2/0235347_01988_0005.pdf

Bobes Naves, M. C. (1987). Segmentación del texto dramático. En *Semiología de la obra dramática*, (pp. 283-325). Arco.

Brook, P. (2016). *El espacio vacío*. Península.

Comunidad Autónoma de Madrid. (1988). *Madrid en Galdós, Galdós en Madrid*. Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural.

File: El Baile de Capellanes, by Ricardo Balaca (Bilbao Fine Arts Museum).jpg. (2021, julio 13). En Wikipedia.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Baile_de_Capellanes,_by_Ricardo_Balaca_\(Bilbao_Fine_Arts_Museum\).jpg#metadata](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Baile_de_Capellanes,_by_Ricardo_Balaca_(Bilbao_Fine_Arts_Museum).jpg#metadata)

Estudio de Artes Escénicas Expresando. (s.f.). *La Madrugada Herida*.

<http://www.expresando.es/wp-content/uploads/DOSSIER-LA-MADRUGADA-HERIDA.pdf>

Giménez, M.R. (2017, abril 17). Capellanes, mucho más que un café. *Antiguos Cafés de Madrid y otras cosas de la Villa*.

<https://antiguoscafesdemadrid.blogspot.com/2017/04/capellanes-mucho-mas-que-un-cafe.html?m=1>

Hormigón, J. A. (2002). *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*. Madrid. Publicaciones ADE.

Institución Fernán González. (1983). *Número monográfico dedicado a los hermanos Machado*, 200. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

https://riubu.ubu.es/bitstream/handle/10259.4/1927/0211-8998_n200_diverso.pdf?sequence=5

Instituto Geográfico Nacional. (2018). *Biblioteca, Cartoteca y Archivo Topográfico*.

<https://www.ign.es/web/catalogo-cartoteca/>

Marchese, A., y J. Forradellas. (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte a través del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE). (s.f.). *Fototeca del Patrimonio Histórico*.

http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/search_fields.do?buscador=porCampos

Página de [Archivos de la Comunidad de Madrid](#)

Pavis, P. (2002). Espacio, tiempo y acción. En *El análisis de los espectáculos*. Paidós.

5º Regimiento Acero. (1937). *Defensa de la Cultura*. Madrid: Ediciones 5º Regimiento.

https://bibliotecavirtual.defensa.gob.es/BVMDefensa/i18n/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=141413&posicion=1®istrardownload=1

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Cátedra/Universidad de Murcia.

Thomasseau, J. M. (1984). Para un análisis del paratexto teatral. En Pavis, P. (1998) *Diccionario del teatro*, (p. 327). Paidós.

Medina Vicario, M. (2000). *Los géneros dramáticos*. Fundamentos.

Zumthor, P. (2006). *Atmósferas*. Gustavo Gili.

Anexo A. Transcripción de la entrevista con el autor

“UN ACTOR QUE SE DISFRAZA DE AUTOR”

ENTREVISTA A FERNANDO DE LAS HERAS CABEZUELO por Alberto Jiménez Escalante

Madrid, 8 de Mayo de 2021

Fernando de las Heras Cabezuelo (Madrid, 1950) pertenece a la generación de autores nacidos durante la posguerra española. Su educación formal comprende la especialidad de dramaturgia por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y el doctorado en Teoría, Historia y Práctica del Teatro Español Contemporáneo por la Universidad Complutense. Hoy en día colabora activamente con las acciones que lleva a cabo la asociación civil y sin ánimo de lucro de la Academia de las Artes Escénicas de España en su categoría de autores dramáticos.

Después de unos accidentados inicios como actor, que se extienden por varios años, comienza a escribir de manera inesperada. Ese accidente en positivo se traduce en una fructífera producción literario-dramática con alrededor de quince dramaturgias durante los últimos veinte años. Se utiliza intencionadamente un término inexacto pues esa cifra excluye aquellos textos que se han perdido o dañado a causa de un accidente informático. Sin embargo, acceder a sus textos teatrales no es tarea fácil, solamente tres de ellos han sido publicados y, por tanto, no son accesibles a cualquier investigador, lector o curioso. Este autor mantiene una visión propia sobre el acontecimiento teatral y su función, lo que, sin lugar a dudas, ha influido tanto en la configuración de su escritura como en su posterior proyección literaria.

La entrevista tiene lugar bajo las medidas excepcionales de la pandemia en una cafetería del madrileño barrio de Pueblo Nuevo. Para terminar de aderezar la puesta en escena, la tarde se presenta inesperadamente lluviosa y fría para un mes de mayo. Este encuentro se produce dentro del trabajo de investigación que lleva a cabo Alberto Jiménez Escalante sobre el citado autor dramático.

Buenos días, Fernando. Voy a comenzar la entrevista siguiendo la estructura que me he preparado a partir de su *curriculum vitae* que se puede encontrar en la página web de la Academia de las Artes Escénicas. No sé si será la más idónea, pero nos sirve para empezar por algún lado y, si le parece bien, vamos incorporando otras preguntas que puedan surgir durante la entrevista. El primer registro que veo en su *curriculum vitae* es de 1968, tenía usted 18 años, y crea un grupo de teatro junto con Jorge Saura y Guillermo Heras ¿Cómo fue esa experiencia?

No es exactamente que se crease un grupo de teatro con un proyecto determinado. Hicimos ese grupo un poco para nosotros mismos y para coger un poco de entrenamiento. Esto fue antes de que yo fuese al servicio militar, y junto con Jorge Saura y Guillermo Heras y otros elementos, como Juan de Dios Rodríguez, nos juntamos. Como había que ponerle un nombre al grupo, a mí se me ocurrió ponerle *Saudade*. Pero prácticamente quien era el alma de aquel grupo era Guillermo Heras que todavía no había realizado ningún recorrido teatral ni ningún recorrido de artes escénicas, pero su brillantez intelectual y su inquietud le hacían convertirse en líder de cualquier actividad cultural que se cruzase en su camino.

En aquel grupo de teatro utilizábamos los textos hasta donde nosotros conocíamos. Yo conocía mucho los textos clásicos al uso de las comedias que se estrenaban, en aquel momento, de autores como Víctor Ruiz Iriarte, Alfonso Paso, también me gustaba Jean-Paul Sartre. Guillermo Heras, que era mucho más inquieto y mucho más concienciado intelectualmente y políticamente sobre la situación de aquel momento, buscaba textos más ambiciosos, de Jean Paul Sartre, Ionesco, Osvaldo Dragún, de Slawomir Mrozek o de Bertolt Brecht. Pero yo funcionaba por aquel entonces desde un criterio no especialmente riguroso sino que simplemente el hecho de reunirnos y ensayar una función para mí eso era ya hacer teatro, sin ningún tipo de conciencia escénica.

Me gustaría profundizar un poco más en los elementos de los que disponía el grupo: ¿qué infraestructura había? ¿Cuánto tiempo duró esa experiencia?

Esa experiencia duró para mí hasta que yo tuve que hacer el servicio militar. En paralelo, Jorge Saura y, en especial Guillermo Heras, continuaron con el grupo. Cuando yo volví del servicio militar, me di de bruces al evidenciarse que no poseía la misma inquietud teatral, mi pulsión era la actuación. Entonces, en aquel momento, se manifestó una especie de inseguridad que se tradujo en un miedo escénico.

Al principio ha mencionado que para el grupo de amigos era como un entrenamiento. Pero me he quedado más con la idea de ser más una manera de sociabilizar, ¿Podría decirse que ese era su caso?

Mi vinculación con el teatro nace, en mi caso concreto, desde una ingenuidad un poco egocéntrica y sin ninguna conciencia del hecho escénico. Sí tenía desde niño una conciencia de una pulsión muy antifranquista, que surgió como un enfrentamiento ante determinadas actitudes en mi familia que, unidas a la ideología impuesta en la época y en el ámbito familiar, se traducían en una educación muy castradora y muy bloqueante. Por otro lado, yo no era consciente de que padecía determinadas disfunciones psicológicas en mi niñez y adolescencia que se traducían en forma de dislexias o alteraciones del ritmo en la percepción: vamos lo que hoy se diagnosticaría como un niño con déficit y trastornos de atención. Yo, ingenuamente, pensé que si era actor podría ganarme la vida con rapidez y, ya de paso, sentirme valorado como individuo y encontrar una manera de integrarme socialmente. Una integración que yo no sentía que se me otorgase ni en el mundo familiar ni en el mundo de la educación, era un crío y un adolescente que iba de fracaso escolar en fracaso escolar. Desde esa frustración constante nació la necesidad de hacer teatro. Se podría decir que dando palos de ciego.

Por lo que cuenta y por lo que he entendido, no tiene referencias en su familia de otras personas que se dedicasen al teatro.

En cuanto a influencias familiares es curioso que considere como principal influencia a mi abuela. A ella, que era manchega y analfabeta, le gustaba mucho el teatro que había visto en su juventud, un teatro muy popular, un teatro de Dicenta, de Benito Pérez Galdós o de Jacinto Benavente. Mi abuela se sabía las obras de teatro de memoria y entonces me las recitaba. Yo pensaba que se las inventaba, pero posteriormente al revisar los libretos me di cuenta de que se los sabía enteros, y eso con el mérito de que ella no sabía leer ni escribir. La influencia empezó por ahí. También por el fenómeno de las radionovelas, que en su momento eran un hecho sociológico inmenso que paralizaba todo. Cuando ponían una radionovela de Guillermo [Sautier] Casaseca en RadioMadrid, ahora Cadena Ser, conseguían en algunos momentos que paralizase toda la actividad en las calles, como hoy podría hacerlo un partido de fútbol entre semana. Todas estas radionovelas eran melodramas, que ofrecían las peripecias de hijos abandonados, madres solteras que eran rechazadas, y después esos

hijos abandonados que prosperaban y se convertían en ricos y luego recogían a la madre como criada sin saberlo. Las peripecias eran todas muy parecidas y se repetían hasta la saciedad, pero se conseguía entrar en un mundo melodramático que tenía mucho que ver con las peripecias del mundo de la copla y las canciones de la época. Era un universo muy folclórico muy bien representado por Juanita Reina, Marifé Triana, Lola Flores etc. En definitiva, que se mezclaban los folletines de la copla con los folletines de la radio.

Como yo ya voy conociendo algo de su recorrido como escritor dramático, me resulta interesante que hable de esos orígenes del melodrama, porque sí he visto elementos melodramáticos en su producción dramática ¿Diría que es una de sus influencias?

No te quepa la menor duda. Expresaba Francisco Nieva que él había consumido mucha sub-literatura antes de llegar a la literatura con mayúsculas. Porque en la sub-literatura, dentro de su ingenuidad, hay siempre una preocupación por los sentimientos. Ya sabemos que son historias que no contienen una visión rigurosa de la condición humana, pero sí hay una apuesta por el mundo de los sentimientos, y sus frustraciones, por la venganza disfrazada de justicia, etc. Por ejemplo, de eso se nutre mucho gran parte del teatro del Barroco. Yo, para bien y para mal, si no hubiera empezado por ahí, no me hubiera iniciado en el hecho teatral.

¿Había otras influencias teatrales o para-teatrales que hayan podido influirle en aquella época? Por ejemplo obras de teatro, espectáculos circenses,...

Desde muy joven me las ingeniaba para acudir a ver los montajes del Teatro María Guerrero. Me ocurría algo parecido a lo que cuenta José Sacristán sobre la sensación en su infancia al iniciarse como espectador de cine: que no sabía si las películas eran buenas o malas, pero allí ocurría algo. Allí, en el María Guerrero, empecé a consumir textos en verso, de Lope de Vega, de Calderón, textos de Pirandello... Yo no acababa de entender las reflexiones y me quedaba más con las peripecias en sí mismas que con el propio hecho dramático que el autor y el director quería contar. Sin duda, era la magia de ir al teatro y lo que allí sucedía, siempre a primera vista, lo que realmente me producía un gran interés.

Dejando un poco de lado esas referencias tan personales y centrándonos en el hecho artístico. Aparece una referencia en su *currículum* a la Escuela de Arte dramático Sindical a

la que se unió en el año 1970, en donde aparecen nombres como Manuel Dicenta, José Monleón, Nuria Espert ¿Cómo fue su experiencia en esa escuela?

Patrocinado por el Ministerio de Educación y Turismo de aquel entonces, y dirigido por una comisión por Don Manuel de la Rosa, se podía adquirir el carnet de actor en esa escuela, yo estaba haciendo el servicio militar, eran los años 1970/1971. Tuvimos la grandísima suerte de acudir a unas charlas y clases con personajes de grandísima altura como era José Monleón, Adolfo Marsillach, Manuel Dicenta, Núria Espert, Vicente Romero o Modesto Higuera, este último fundador del teatro de La Barraca junto a García Lorca. De aquella escuela se creó un grupo que llevaba en gira autos sacramentales a través de las iglesias por toda España. Incluso se puede encontrar una referencia en el NODO a una representación que hicimos de *El colmenero Divino* de Tirso de Molina que se hizo en una iglesia en el pueblo de Medinaceli. En aquellos grupos se mezclaban los alumnos con figuras del teatro de aquella época: María Mahor, Luchy Soto, Ismael Merlo, Ramón Pons o Carmen Bernardos. Pero yo echaba de menos que se me enseñara a recitar el verso, a adquirir otras cualidades y habilidades, por lo que se podría decir que cada uno tiraba por donde podía. Imagino que el resultado, por lo menos por mi parte, debió ser poco presentable de cara al público.

¿Se podría considerar esta formación como sus primeras clases formales de teatro?

Mis primeras clases formales y mis primeros trabajos realizados para un teatro, más o menos, al uso.

¿En aquel momento la relación con el público no le imponía algún tipo de respeto?

En aquel momento tenía tal disfunción que yo hacía teatro desde una inconsciencia absoluta. Prefería estar en un escenario sin saber lo que hacía a estar metido en casa bajo no se sabe qué disciplina patriarcal, o estar haciendo el servicio militar, o estar trabajando en la agencia de Viajes Marsans. Por lo menos, el escenario era un campo de evasión, no tenía una excesiva conciencia de lo que era el hecho teatral. He de reconocer que entonces no estaba capacitado para asumir o digerir desde donde estaba acercándome al hecho teatral.

¿No sería la única escuela en la que se formase en interpretación en esos años?

Cuando iba al teatro me fijaba en José Bódalo, que lo veías en los Estudio 1 y en el teatro María Guerrero, o en Nuria Torray. Veías a los grandes en TV. Yo ingenuamente los

intentaba imitar, pero claro, las imitaciones eran muy desde el artificio, sin llegar a entender o profundizar demasiado en lo que el texto o aquella propuesta dramática querían transmitir. A pesar de que tuviese el carnet de actor en el bolsillo actuaba desde una ignorancia, inconsciente sí, pero ignorancia al fin y al cabo.

Un poco más tarde, había un grupo de una compañía de serie B que salía de giras con, en teoría, los grandes éxitos de Madrid que los acercaba a los pueblos. *La casa de las Chivas* de Jaime Salom, *La tercera palabra* de Alejandro Casona, *Que viene mi marido* o *La venganza de la Petra* de Carlos Arniches. Era una familia, que casi a modo y manera a como lo retrata Fernán Gómez en su película *El viaje a ninguna parte*, íbamos por los pueblos haciendo estas representaciones. Yo pensaba que con eso iba a aprender, pero el caso es que, honradamente, iba teniendo una experiencia vital pero la experiencia teatral no se traducían en un resultado actoral. No sabía cómo abordar un personaje o una función, tampoco sentía que crecía como profesional de teatro con aquella actividad.

Ocurrió que ese vacío, que esa incapacidad se tradujo en un día de una forma mucho más evidente. Al principio, años antes, cuando empecé, me sentía muy fluido como actor, entrando y saliendo muy bien de las emociones. Pero a partir del hecho de tomar conciencia de la responsabilidad en la que consistía hacer teatro, me empecé a encontrar pronto bloqueado sobre un escenario, me quedé sin capacidad emocional. Lo único que sentía era miedo a mi propia incapacidad. Es en ese momento cuando abandono los escenarios.

En su currículum pone expresamente que “fue presa del miedo escénico”. Entiendo que se refiere a esto que está relatando ahora.

Sí. Además, sucedió con un hecho más concreto todavía. Fue a través de la filmación de una película en super-8 o en 16 mm, con una buena producción, que estábamos grabando unos amigos aficionados al cine. Como era el único actor con carnet me otorgaron el papel protagonista. Tenía que expresar unas determinadas emociones, pero me encontré anestesiado. Me di cuenta de que era incapaz de ignorar la cámara. Desde un escenario en teatro, peor que mejor, podía disimular mis limitaciones, pero como no encuentres algo tan básico, y a la vez imprescindible, de estar delante de un objetivo y sea el objetivo el que te busque a ti mientras tú te muestras como si él no estuviera, no sale nada. Y nada, absolutamente nada, era lo que salía, eso marcó un antes y un después. Después de esa experiencia realicé otra intentona en el teatro, pero aunque más disimulada esa parálisis se

volvía a repetir. En ese momento lo dejé, jurándome que no volvería a hacer nada que estuviera relacionado con la actividad dramática.

No encuentro otra referencia a su actividad teatral hasta cuando la retoma en 1993 junto con Víctor Velasco y Manuela García de la Vega. Son veinte años ¿No realizó algún cometido en todo ese tiempo?

Quizás algo menos, pero muy cerca de esos 20 años, sí. En todo ese tiempo no participé activamente en ninguna actividad teatral. Durante ese tiempo trabajé en la agencia estatal de Viajes Marsans y después me metí como celador y sanitario en los hospitales. Un poco más adelante, empecé a trabajar como vigilante de salas en varios museos de Madrid. Estuve encadenando contratos y ganándome la vida hasta que finalmente aprobé una oposición y entré en Cultura para los servicios de salas en los museos.

Una vez que conseguí establecer un trabajo fijo, me acerqué a un centro cultural y traicioné mi juramento. Y una vez más intenté hacer teatro, y allí es donde coincidí con Víctor Velasco, estupendo como actor por aquel entonces, y Manuela García de la Vega. Ensayamos y estrenamos *Equus* de Peter Shaffer. Aunque en ese momento no salí mal parado como actor, me di cuenta de que si tenía que retomar el teatro no iba a ser como afición, tenía que reciclarme en algún cometido teatral. No obstante durante todo este tiempo del que hemos hablado, nunca me distancio de ver puestas en escena, de reflexionar a través del teatro. Por otro lado, colaboro en una revista de gran tirada haciendo entrevistas a personalidades de la época, famosos de la política y del cine.

Fue por aquel entonces cuando estimulé a Víctor Velasco para que entrara en la RESAD por el recorrido de dirección, de la misma manera que un año más tarde él me propuso que yo entrara en la misma institución. Me preparé entonces para entrar en dirección

Antes de abordar esta etapa de su vida, que es su formación en la RESAD, me gustaría finalizar con lo que hemos comentado antes sobre su labor en hospitales, psiquiátricos y museos. Me gustaría entender cómo toda esa experiencia, estando alejada de la actividad teatral profesional, ha podido influir en su forma de escribir. Un psiquiátrico no deja de ser un sitio en donde el conflicto humano está a flor de piel.

A mí los conflictos humanos me han suscitado mucho interés. Partiendo desde mi propia persona como he comentado antes con los problemas de dislexia y déficit de

atención. Estuve en terapia, tanto grupal como individual con Nicolás Caparrós Sánchez, que era un personaje emblemático del psicoanálisis heterodoxo para aquella España. Era un profesional muy respetado y reconocido, además conocedor del hecho teatral latinoamericano. En las dinámicas de grupo de Nicolás Caparrós conocí actores y directores de teatro, pero por aquel momento el trabajo en los hospitales y psiquiátricos me entusiasmaba. Tanto es así que llegué a entrar en la UNED para hacer psicología clínica con cerca de los 35 años. Aunque finalmente esos planes cambiaron al aprobar la oposición en Cultura, que es cuando además decidí reconducirme hacia el teatro. Es en ese momento cuando coincido con Víctor Velasco y estimulándole a que hiciese dirección me permití darle un consejo: “No hagas interpretación, los actores tienen luego mucha servidumbre con el hecho de ir detrás de un papel. Si te formas como director de teatro en un momento determinado, y si un personaje te entusiasma vas a poder interpretarlo. “

Y como he indicado antes, también me presenté al examen de dirección. Pero a pesar del buen resultado que obtuve, parece ser que aplicaron otro criterio que impedía que entrase en la institución. Por aquel momento, hubo ciertas personas que me ayudaron a enfocar la frustración que sentía en ese momento. Así pues, José Luis Alonso de Santos, Juanjo Granda y Miguel Medina me estimularon generosamente a que hiciese dramaturgia. Me presenté a dramaturgia y conseguí entrar. Por aquel entonces no había escrito nada de teatro antes.

¿No tuvo cierto vértigo ya que nunca había escrito nada por aquel entonces y era un territorio desconocido para usted?

No, yo siempre me he manejado desde la inconsciencia. Esto a la vez ha sido mi gran torpeza y a la vez una cierta habilidad. En la medida en que me he ido haciendo mayor y desprejuiciado he ido asumiendo riesgos. Además, estaba tan acostumbrado al fracaso o a la frustración que ya me daba igual. Por aquel entonces, me empecé a dar cuenta de que escribía muy rápido y que tenía una cierta capacidad de resolución a la hora de escribir. Tardé más tiempo, eso sí, en percibir desde qué estímulo escribía. Y ese estímulo no es otro que hacerlo desde mi propia frustración actoral. Con una determinada edad, era como si yo me mirase en un espejo y empezase a interpretar distintos personajes. Desde esa pulsión actoral me planteaba, “¿Qué pasa si yo soy una madre, un hijo, una cuñada o un suegro?” Me ponía a improvisar y ese resultado lo trasladaba por escrito

¿Pero la improvisación se quedaba en la abstracción mental o se movía físicamente?

A veces, incluso verbalmente, en cualquier sitio. Por fortuna en aquel momento yo estaba en otra fase, ya sabía quién era Stanislavsky, Bertolt Brecht, Samuel Becket, Harold Pinter, conocía el teatro norteamericano y parte del latinoamericano. Pero mi referencia a la hora de escribir es siempre esa pulsión actoral. Curiosamente conseguía una mayor fluidez que en un escenario, con lo cual me quitaba la parte de exposición ante el público y yo me permitía actuar a través de mis dramaturgias.

Entonces, ¿ahí ya no se generaba ningún tipo de bloqueo?

No, no se generaba ningún tipo de bloqueo. En definitiva, el actor se disfraza de autor. De esta manera, yo me siento un gran tramposo porque me siento un actor al que le da vértigo el escenario y entonces escribe.

¿Estuvo en alguna otra escuela que le permitiese entender mejor la interpretación antes de que escribiese de esa manera?

Antes de entrar en la RESAD, estuve un año o año y medio en el estudio de Juan Carlos Corazza. Ese fue también un momento clave para mi recorrido, porque tuve la gran suerte de medirme como actor, y salir perdiendo, con grandísimos actores de primerísimo nivel. En ese momento yo tenía 45 años, Javier Bardem y Ernesto Alterio tenían aproximadamente 25 años. Con ellos sí descubrí por primera vez en qué consistía el hecho de la actuación. Es decir, no lo descubrí del todo viendo a José Bódalo en un Estudio 1 o sobre las tablas del teatro, sino que la puntilla me la dio el hecho de ser testigo de estos actores en su proceso de interpretación. En ese momento, en un ejercicio de humildad, “se me cayeron los palos del sombrero”. Asumí que era muy difícil que yo llegase a conseguir lo que estos grandísimos actores hacían, a pesar de su juventud. Me parecía que lo que conseguían era de un virtuosismo emocional sin dejar de lado esa contención, mezclar el corazón y la cabeza..., me parecía abrumador. Estar ante verdaderas joyas de arte a través de los ejercicios de interpretación que hacía Ernesto Alterio, Najwa Nimri, Javier Bardem, Juan Carlos Bellido o Candela Peña. Para mí fue un sentido de la medida que no se me había ofrecido antes o al menos yo no me había dado cuenta.

Recuperando un poco el hilo principal de la entrevista ¿Desde dónde surge entonces su escritura?

Me siento muy cómodo siendo, como se dice, un autor de encargo. De un día para otro no tengo proyecto, pero si estoy en un grupo y veo las características de unos actores, me da igual que sean aficionados o que sean profesionales, me da lo mismo. Pero si me hacen un encargo para hablar sobre un tema determinado rápidamente escribo en función de esos actores que están a mi disposición. Yo no escribo una función y después busco a los intérpretes.

No se podría decir entonces que escribe partiendo de una idea más abstracta, como muchos otros autores que escriben.

Así es. Te pondré un ejemplo: anoche vi la película *El anacoreta*. Comentaba en el coloquio su director Juan Estelrich que en un momento determinado consiguieron 12 o 13 millones de pesetas de aquella época, que era una miseria para rodar una película. Entre él y su productor asumen que con ese dinero no tienen más que para rodar en un baño, y de ahí sacan la idea de que toda la acción de la película se desarrolle en un baño. De esa manera surge ese proyecto. Curiosamente, de una forma muy improvisada y con unas grandes carencias económicas, surge una de las grandes obras de culto cinematográfico de este país. De algún modo, a mí me sucede igual. Si se me hace un encargo en una parroquia en donde tengo dos señoras que nunca han hecho teatro, consigo fabular a través de ellas mi texto *Infierno en el espejo* muy al estilo de Dario Fo. Otro encargo que recibí del secretario general de la UGT para la escuela Julián Besteiro fue que si podía escribir un texto sobre LGTBI relacionado con la memoria histórica. Sabía que tenía que alejarme de Lorca, porque ha sido muy utilizado ya, y decido escribir una ficción sobre Luis Cernuda, partiendo de los actores que tengo en ese momento y para ese espacio escénico, de ahí surge mi texto *La Valija de los Pecados*. En la mayoría de los casos es así como surge mi escritura, sino no escribo. No me motiva escribir o expresar como lo puede hacer un escritor de novelas. En mi caso tengo incorporado que el hecho teatral es actuar y necesito de unos actores y un espacio, y poder proyectar sobre ellos esa necesidad mía de actuar. Se podría poner a modo de ejemplo la famosa cita de Lope de Vega “Dadme dos mantas, un tablado, dos actores y una pasión”. Yo creo que Lope se sentía más actor que comediógrafo.

Como puedes ver tengo muchas dramaturgias que abordan la memoria histórica, evidentemente yo me siento muy cómodo al estar vinculado con instituciones que reivindican la memoria histórica. Conozco muy bien el franquismo, porque además la

mayoría de mi familia ha sido franquista, he estudiado en un colegio de curas, como es el caso de muchos españoles de mi generación por otra parte. A partir de ahí tengo bastantes facilidades para escribir sobre eso. Aparte he investigado sobre la guerra civil española, la II República y por extensión continúo con el siglo XIX. La historia de este país me interesa mucho. Estoy de acuerdo con Juan Mayorga cuando dice: “la historia es uno de los mejores instrumentos que podemos usar para entender el presente”. El pasado está muy en función del presente. Y una frase de un verso de León Felipe que repito hasta la saciedad es ese que dice: “la historia es una serpiente que se muerde la fábula”.

Recuerdo que en una de sus entrevistas o coloquios Juan Mayorga decía que si la función del teatro solamente fuese la de recordar el pasado, un pasado que podría haber sucedido de otra forma, para entender el presente ya sería más que suficiente justificación para la existencia del teatro.

Juan Mayorga, al que tuve como profesor en la RESAD, llega a unas conclusiones muy curiosas. Él dice que la Guerra Civil no empezó en el año 1936 sino en la Guerra de las Alpujarras con la expulsión de los árabes. La historia es básica para poder entender el presente, aparte de que cuando investigas dilatas más la experiencia vital.

Aunque parezca que no tiene nada que ver, pero aprendí en las dinámicas de grupo con Nicolás Caparrós, a las que asistí como paciente, que lo mismo sucede con uno mismo. Hay que aprender a ser autocrítico, pero no una autocrítica victimizada ni auto-descalificativa sino desprejuiciarse y entender qué te sucede y qué te pasa con respecto al entorno. Ahí es donde el universo teatral quizás menos me convence, porque si hay algo que le sobra es la banalidad. Yo creo que el teatro estaría bien que fuera un instrumento para conocerse a uno mismo y como funcionas en tu entorno. Hay un teatro que está muy en la banalidad, pero no por eso deja de ser una demanda de determinados espectadores. Un teatro que está muy bien hecho y fomenta lo comercial, lo glamuroso.

Porque el teatro siempre te aporta referentes culturales, quieras o no quieras. Consciente o inconscientemente, siempre te está educando.

Yo le debo al teatro esa conciencia que adquirí a posteriori y que, como hemos hablado antes, no tenía al principio. Un día descubrí que el teatro era una disciplina muy vasta que me ponía en contacto con otras disciplinas. Antes nos hemos referido a la Historia,

pero el teatro también me pone en contacto con la Historia del Arte, con las canciones populares. La literatura dramática me pone en contacto con la literatura narrativa y con el ensayo. El teatro se nutre de todos ellos, de la danza, de la música, de la literatura... Perdona que disgregue otra vez, pero yo soy muy de utilizar lo analítico-vincular y este aspecto me recuerda a una carta que he recibido hace unos días de la Academia de las Artes Escénicas en donde han pedido a los autores poner la escritura dramática en colaboración para espectáculos de danza. En definitiva, es poner la literatura dramática al servicio de la danza. De la misma manera, podría decirse de la habilidad circense, como en el Cirque du Soleil.

En mi caso concreto, lo que tengo que hacer es de mis limitaciones mis posibilidades. Yo tengo una dificultad para la danza, me tengo que circunscribir a la palabra y al mundo de los sentimientos. Y eso que es mi teatro y mi forma de expresión, tiene que convivir con otras formas de teatro. El teatro es multidisciplinar. Esto lo he ido aprendiendo con el tiempo, no lo aprendí de joven. Afortunadamente Guillermo Heras en sus inicios ya lo sabía, yo no. Tardé mucho tiempo en aprenderlo y en incómodos plazos. Por eso siempre digo a mis alumnos que los procesos de aprendizaje y creativos son los que son, deben de ser respetados. Siempre les pongo el ejemplo de que Orson Welles hace su obra maestra a los 25 años y Dalton Trumbo la hace a los 70 años y después muere.

Recuperando el patrón de su *curriculum*, y ciñéndome a los puntos que aparecen en él, el primer texto que escribe es *Sólo diez días* y, además, es el primer texto que se representa ¿Qué puede decirme de este primer texto como autor?

Así es, es mi primera obra estrenada y es una obra que tiene muchos defectos, sobra peripecia, sobran sucesos y se nota que quien lo escribe es un autor novel que quiere contar muchas cosas a la vez. Por otra parte, el espectáculo obtuvo una crítica negativa que precisamente señalaba eso, con lo que yo estoy de acuerdo. Pero para mí era un texto necesario que me obligaba a poner una primera piedra. Volvemos a lo dicho sobre los procesos, una obra que un alumno con 18 años podría haber escrito, yo la escribí con 46 años. No hay que arrepentirse de los errores, en el juego ensayo-error, el error, de vez en cuando, te lleva después a una certeza. Es necesario.

En el año 2000, escribe su texto *James Dean's Sweet Dream*. Este texto está recogido en una publicación de la RESAD. ¿Es su primer texto publicado?

Es el primer texto que se publica, y además lo hace como pieza corta. Es un poco más pequeño que una pieza larga, pero por otro lado es más largo que una pieza corta. Era un ejercicio que yo quería hacer desde hace tiempo. Yo nunca he sido demasiado mitómano, o sí, pero lo que está claro es que sí me interesa poner la mirada en porqué se producen los mitos en la cultura. En cuanto a James Dean, sus tres películas me las había visto muchas veces y su figura simboliza muchas cosas, desde el Actors Studio, pasando por la estética rock, antes de que el rock se configurase como tal, y Dean simboliza un nuevo modelo masculino, impregnado de fragilidad e incluso ambigüedad. Es un personaje que interesó a mucha gente de mi generación en su momento.

Me ocurrió una cosa muy curiosa con ese texto. Yo escribí tan rápido el texto que tuve que mentir diciendo que lo había hecho en tres días para no decir que lo había escrito en tres horas. El texto es un delirio de una situación sin salida entre Sal Mineo y James Dean. En *Rebelde sin causa*, ya decían los críticos que James Dean se repetía y Sal Mineo le ganaba la partida como actor, a pesar de la diferencia de edad entre ellos. Además, también muere trágicamente unos años después. Tenía los personajes tan pillados en mi cabeza que desde una escritura muy rápida empecé a interpretarlos y rápidamente salió la dramaturgia. Por eso digo que escribo desde la improvisación

Este fue su segundo texto ¿A pesar de que fue escrita en 3 horas obtuvo mejor valoración que el primero?

Había pasado ya tiempo, *Sólo diez días* la escribí antes de entrar en la RESAD, en el 1996 aunque se estrenó en 1998, coincidiendo, eso sí, con mi ingreso en la misma.

Pero, fíjate, volviendo a *James Dean's Sweet Dreams*, cuando estuve haciendo el recorrido del doctorado en la Complutense de Alcalá de Henares coincidí con tres chicos norteamericanos que estaban haciendo Filología hispánica. Habían leído el texto. Ellos mismos, sin saber que yo era el autor, decían que la escritura del texto era muy americana, que el autor debía de ser joven, y saber muy bien inglés y conocer muy bien la cultura estadounidense. Yo les tuve que rebajar las expectativas, contestando que en inglés apenas manejo cuatro palabras, que la cultura americana la tenía incorporada a través del cine y del

teatro y que con 50 años no se me podía considerar una persona joven. Naturalmente que me sentí halagado, pero yo mismo me convencí de que sin esa sensación de actor frustrado, no hubiera podido escribir esa dramaturgia. Yo estoy de acuerdo con las palabras de José Sanchis Sinisterra cuando recoge el premio Max, y en ejercicio de lúcida humildad, dice: “yo soy la suma de cuatro o cinco autores”... y cita a Kafka, a Becket y Melville y alguno más que no recuerdo ahora... Salvando las distancias entre el maestro Sanchis y un servidor, si él es un compendio de esos autores, yo no sería nada sin los autores y actores que admiro y sin mi propia frustración actoral. Volviendo al texto que me citas, del mismo salen también muchos otros autores que admiro junto a los actores como David Mamet, Samuel Beckett, Jean-Paul Sartre, pero sobre todo está muy presente el artificio de la pesadilla del sueño americano. Uno es la suma de lo que ha vivido. Yo crecí en mi infancia con la imagen de James Dean en los cines de verano y con las películas americanas. En este caso, sí se podría decir que esta es de las pocas dramaturgias que he escrito sin pensar en un actor determinado, diría que es la única función en que solo pienso en James Dean y Sal Mineo, para luego tener que buscar unos actores que los interpreten. En una mañana me levanté y la escribí en el ordenador, en menos de 3 horas estaba hecha la dramaturgia. Pero yo no era consciente de que tenía esa capacidad, si es que eso es una capacidad. Por eso, casi todas las cosas que hago nacen de la improvisación, no nacen de un proyecto sesudo.

Aunque sea una improvisación, yo que estoy haciendo un análisis sobre su texto *La Madrugada Herida*, me atrevería a decir que esa improvisación no está reñida con un trabajo profundo y riguroso. He encontrado una muy numerosa cantidad de referencias y datos históricos, una interesante estructura clásica, intertextualidad, *metateatro*, etc.

Claro. A Luis Araujo le entusiasmó el texto sobre James Dean y me indicó sobre la rapidez que, aunque la había escrito en 3 horas, llevaba toda la vida escribiéndola sin ser consciente de ello. Entonces, uno acumula toda una cantidad de datos que se almacenan en el subconsciente. Cuando me pongo a escribir *La Madrugada Herida* subyace todo lo que mi sensibilidad ha captado del mundo del teatro, del franquismo, sobre la guerra, por ejemplo las novelas de Juan Marsé, los textos de Mihura, *Historia de una escalera* de Buero Vallejo, *La muerte de un viajante* de Arthur Miller. Todo eso en simbiosis permite que fluya la escritura. Los datos te van pidiendo salir y uno los va distribuyendo.

En el año 2001 consigue licenciarse en dramaturgia y como trabajo final escribe *La azotea de las malvas*. Este texto se puede encontrar, junto con otros textos, en el anuario de la RESAD de ese periodo. Después de leer esa función, tengo la sensación de que he leído un Buero Vallejo.

Esa era mi intención. Ese trabajo me lo tuteló Eduardo Pérez Rasilla e Ignacio Amestoy y lo leyó también Juan Mayorga. Fíjate hasta qué extremo era mi intención de imitar descaradamente a Buero, que Eduardo Pérez Rasilla me indicó que hiciera pequeñas modificaciones para que no fuese tan parecido al autor arriácese. Por aquel entonces, seguí su recomendación y de ahí que los personajes fuesen manchegos, para que de alguna forma se pudiera diferenciar de las señas de los textos de Buero. Mi intención era hacer un homenaje directo hacia su figura, un homenaje también a esa dramaturgia que se hace sobre azoteas; por ejemplo *Hoy es fiesta* de Buero Vallejo, *Cerca de las estrellas* de Ricardo López Aranda, o películas como *Una Jornada particular* de Sofía Loren y Marcello Mastroiani o *El mundo sigue* de Fernán Gómez. Las azoteas, por su altura, se encuentran en una situación terminal, y en el texto se convierte en una atmósfera claustrofóbica en un espacio abierto. Como puntos de referencia partí del despegue económico, de la memoria histórica y de la inmigración del mundo rural a la ciudad y del cabeza de familia a Alemania, que hasta aquel momento no se había tratado en teatro. Quise hacer un ejercicio de estilo.

Una formación que ya ha salido antes pero que no hemos tratado es el doctorado en teatro español contemporáneo que realiza en la Universidad Complutense en su sede de Alcalá de Henares ¿Qué le lleva a realizar esa formación?

Allí me encontré con profesionales de la RESAD como Juanjo Granda. Yo quería de alguna forma corregir y aumentar la formación que obtuve en la escuela. Hice todo el recorrido de posgrado menos la defensa de la tesis que trataba sobre Agustín Gómez Arcos. Yo había sido testigo de la transición, un poco más en la sombra o en segundo plano claro que como lo hiciese Fermín Cabal, Guillermo Heras, Santiago Ramos, etc. Entonces, yo quería hacer una tesis sobre el teatro durante la transición. En aquel momento, Víctor Velasco, que ya estaba en activo y era mucho más joven que yo, me recomendó que eligiese mejor a un solo autor, ya que éste me iba a poner en contacto con todos los demás escritores de la transición. Me recomendó a Gómez Arcos, ya que no se le había hecho demasiado caso. Él es un personaje muy atípico ya que escribe la poesía, la novela y el

ensayo en francés, pero el teatro lo escribe en su lengua materna, el castellano. Este autor perteneciente a la transición se siente un exiliado, pero no es un exiliado complaciente como pudiera ser Fernando Arrabal, es un exiliado al que le duele España y se siente resentido porque Manuel Fraga Iribarne le boicoteó en el periodo del despegue durante el franquismo. De él también me resultó interesante que estrena en la Transición pero solamente acude a los estrenos, no decide residir en España. Pero, en ese momento sentí que de la misma manera que yo me sentía preparado para hacerla porque saqué con muy buenas notas las asignaturas del doctorado, entendí que una tesis necesitaba muchísimo más tiempo y rigor. Aquí me encontré con una limitación que no podía obviar, y esta vez no era una limitación que me frustrase como el primer retiro del que hablamos, sino una limitación mucho más luminosa y nada dolorosa. Asumí que ya tenía suficiente conocimiento de teatro y, si me decidía a hacer la tesis, necesitaba dedicarle mucho más tiempo. Llegar a esa conclusión, a la larga me benefició. Me quedo con el recorrido académico que realicé y con la suerte de haber compartido clase con Juanjo Granda, persona que había dirigido obras de uno de los grandes desconocidos de este país pero reconocido en el teatro universal como es Miguel Romero Esteo.

Ya completada su formación...

En teatro nunca dejas de formarte. Como dice un amigo médico, Jesús Vázquez Piqué, “en el momento en que yo me jubile, dejaré de ser médico” porque para él es una actitud constante que requiere de mantener un pulso diario con los pacientes, con los medicamentos actualizados, con la medicina y sus avances. Yo me propongo no dejar de aprender en ningún momento. Tenemos que seguir aprendiendo de todo, medios de producción, nuevas técnicas, nuevos descubrimientos,... El teatro tiene una dinámica que por su propia génesis o idiosincrasia te pide estar en constante aprendizaje.

Acabo de escribir dos funciones y yo no sé con qué me voy a encontrar el día de mañana, porque como ya he dicho antes no escribo para una idea concreta. Escribiré cuando disponga de dos actores o dos actrices y una necesidad de levantar un texto para contar una historia. Yo estoy vinculado al teatro desde esa pulsión, no soy Antonio Buero Vallejo o José Luis Alonso de Santos. Yo escribo en función de las necesidades que van surgiendo. Eso siempre me pone en el disparadero de: “Se rueda, acción”; “Se levanta el telón, escribe”.

En definitiva el teatro posee una pulsión de encuentro con el público. Escribir es lanzar un discurso a un público.

El teatro está ligado al hecho asambleario, mis textos están en función de esa necesidad. Luego, el resultado, en la mayoría de mis textos, se ajusta a una convención clásica contemporánea, cercana a Arthur Miller o Antonio Buero Vallejo. Eso es lo que yo he aprendido a hacer y ese es mi lenguaje. Esto me recuerda a la respuesta que dio Guillermo Heras en una de sus entrevistas cuando le preguntaron sobre qué consejo le daría a un autor o un director que está empezando: “que haga sobre lo que él sabe hacer. Si está especializado en vanguardias, que haga vanguardias. Si su forma de expresarse es el sainete, que escriba sainetes. “Me parece una reflexión muy sabia por su parte.

Desde que finaliza el posgrado hasta el año 2014 pasan otros 10 años hasta que Mariano de Paco Serrano dirige en la RESAD uno de sus textos, *Las Flores del Rincón* ¿Qué sucede en esos diez años?

Hasta que llega ese momento que comentas en que conozco a Mariano de Paco Serrano, me dedico a una serie de actividades teatrales que para mí sí tienen un gran valor. En Vallecas, un barrio con mucha inquietud social y cultural, escribo durante la primera crisis económica de 2008 una serie de piezas cortas para un grupo de teatro parroquial. Además, también escribo una pieza larga, *Infierno en el espejo*, para dos actrices que luego, al incorporarse una tercera, tengo que ampliar. A raíz de ese primer contacto en el que yo escribo para ese espacio, me piden escribir algo sobre las mujeres maltratadas y recogiendo la realidad que me ofrece Vallecas, escribo *Las Flores del Rincón*. Escribo para cuatro actrices en concreto que tenía en ese momento en el grupo. Y aparece por un ensayo, no recuerdo muy bien cómo, Leticia Castañeda, alumna de último año de escenografía de la RESAD que por aquel entonces necesitaba presentar un proyecto de escenografía. Después del ensayo me pide el texto. Ella es la que consigue contactar con Mariano de Paco para que le tutele su trabajo de escenografía y sea el director de la puesta en escena. A partir de ahí, se crea una gran sintonía entre Mariano de Paco y yo, un gran respeto y admiración mutua.

Por lo que algo que estaba pensado para un lugar muy concreto, con unas actrices muy determinadas, unas necesidades escénicas y una prosémica muy diferente al espacio de la RESAD se monta en la sala grande. A pesar de eso, parece que encuentra una acogida inesperada.

Por allí aparecen intelectuales ligados a la Escuela Julián Besteiro, les gusta tanto el espectáculo que me estimulan a presentar un proyecto para recuperar el hecho teatral en esa escuela. Así es como redacto el proyecto pedagógico para crear la escuela y en paralelo a esto, me llaman de El Escorial para hacer una adaptación de una obra de Alfonso Paso. Hace años, mi propia condición de progre me hubiera obligado a rechazar un texto de Alfonso Paso, ya que en su momento no estaba bien considerado entre la gente del teatro. Luego, a Alfonso Paso yo creo que hay que colocarle en su justa medida. Allí, en El Escorial, conozco a la actriz Marian Huélamo y en un momento determinado durante esos viajes en coche hacia El Escorial, ella, que regenta una escuela formativa y un estudio de teatro en Madrid, me habla de la posibilidad de escribir una dramaturgia. Al pasar por la sierra de Madrid, evoco la Guerra Civil y la resistencia que se hizo en la Sierra de Guadarrama. En cuanto a ella, por su físico y manera de actuar me sugiere la imagen de Margarita Xirgu. Escribo esa dramaturgia basándome en ella junto con otra actriz y otro actor que trabajaban en aquel montaje de *En el Escorial, cariño mío*.

Si atendemos a sus dos textos *La azotea de las Malvas* y *Las flores del Rincón* son dos textos que hablan de la posguerra en el franquismo. Sin embargo, *La Madrugada Herida* es el primer texto suyo que aborda el conflicto militar. ¿Por qué escribe ese texto en ese momento? ¿Por qué sobre la Guerra Civil?

Por aquel momento ya resurgía el debate de la memoria histórica con fuerza y los ecos del franquismo empiezan a poner peros. Estamos en el año 2015/2016, coincide que han pasado 80 años desde que comenzó la Guerra civil. Con esos actores fijos y con ese tema que se me ha presentado, que responde a una diatriba social, fabulo a ver qué puedo contar a través del teatro para lanzar un discurso actual que haga reflexionar. Al fin y al cabo, yo cojo a unos actores que interpretarán a unos personajes en un escenario para hablar de lo que yo quiero plantear. Si en vez de ese elenco hubiera tenido 8 actrices, por ejemplo, la dramaturgia se hubiera configurado de manera distinta. Escribo unos personajes muy a la medida de esos actores, incluido el personaje final de Pedro Crespo que interpreté yo.

Estoy convencido de que el resurgimiento de discursos reaccionarios que niegan la memoria histórica fue un aliciente para escribirla.

Naturalmente. Lo que sucede con los alicientes es que muchas veces el autor puede ser consciente de ellos o no, pero siempre están ahí. Lo más probable que el hecho de la

ascensión de grupos de extrema derecha haga resurgir ciertos temores, ciertos miedos con ese movimiento social. Yo era consciente de que en teatro se ha tocado poco el tema de la memoria histórica, Fernán Gómez con *Las bicicletas son para el verano*, José Sanchis Sinisterra con *¡Ay Carmela!* y *Terror y miseria en el primer franquismo* y José Luis Alonso de Santos que había escrito en clave de humor una dramaturgia sobre la Guerra Civil a través de *La cena de los generales*, en donde se ofrece una cena a los generales victoriosos en la cocina del Hotel Palace y es una dramaturgia muy interesante. Seguramente habrá muchos más, pero me refiero a los textos más emblemáticos y conocidos.

Aquí se presenta otra coincidencia, ya que Mariano de Paco Serrano vuelve a ser el director de la puesta en escena de un texto suyo.

Habíamos quedado tan contentos con el trabajo de Mariano de Paco que, a pesar de que el formato de la producción era un formato de aficionados, se pudo hacer cuadrar su apretada agenda para que fuese el director. El montaje recibió un primer premio de aficionados durante su gira y, por otro lado, el texto recibió un reconocimiento con un Accésit y su publicación por la ESAD de Extremadura.

En su *curriculum* se hace una mención genérica al hecho de que ha representado otros textos en la Escuela Julián Besteiro. Por un lado, su producción dramática es apenas accesible porque no se encuentra una publicación en la que estén recogidas. Por otro lado, después de empezar la investigación sobre su figura me doy cuenta de que son muy escasas las referencias sobre su figura como dramaturgo. Surgen aquí dos preguntas: ¿A qué podría ser debido este hecho? y ¿Cuáles serían todas sus dramaturgias?

Lo que sucede es que yo valoro muchas veces más el acontecimiento teatral que la propia literatura. Como voy escribiendo muy en función de los actores que tengo en cada momento, de alguna manera después se me olvida que esos textos están ahí. Hemos realizado puestas en escena con *Sin carreras en el canódromo*, una adaptación libérrima sobre *El hombre que se convirtió en perro* de Osvaldo Dragún. Otro texto muy bonito que escribí en la RESAD, y que gustó a nuestra llorada Dulce Chacón, fue *Viaducto sin Panorama*. También *El bazar del olvido*, todas piezas cortas que han tenido su sentido para esos alumnos o actores y actrices aficionados para los que escribí esos textos. No han tenido una continuidad porque para mí si no las hacían ellos perdían sentido esas dramaturgias. Yo las tengo aparcadas para otro momento.

En cuanto a los textos dirigidos por Mariano de Paco Serrano, *Las Flores del Rincón* y *La Madrugada Herida* o *La valija de los pecados* dirigida por Paco Maldonado pero que fue un encargo de Pepe Álvarez, pueden ser textos con más trascendencia porque son amparados por figuras que de por sí tienen más proyección. Por otra parte, todavía con 71 años, espero que algún día el propio Mariano de Paco u otros directores de prestigio me hagan el honor de poder ver mis textos representados antes de que yo ya no esté en este mundo [se ríe].

¿Y en cuanto a los textos que ha escrito?...

[Se reproduce a continuación un orden estructurado de los textos citados por el autor]

- *Solo diez días* (1996).
- *El sepultado reloj del rey* (1996).
- *Cuando el viento no silba o James Dean's Sweet Dream* (1998).
- *Hidalgos y Peregrinos* (2000).
- *Embestidas de un Miura llamado Miguel* (2000).
- *Viaducto sin panorama* (2001).
- *La azotea de las malvas* (2001).
- *Infierno en el espejo* (2010).
- *El bazar del olvido* (2010).
- *Las Flores del Rincón* (2014).
- *Venus en la sacristía* (2015).
- *La Madrugada Herida* (2015).
- *Sin carreras en el canódromo* (2017).
- *Los fuegos de la Paloma* (2017).
- *La Valija de los Pecados* (2018).
- *En la ciudad del Reino* (2021).
- *Tres sombreros Olvidados* (2021).

Tomando distancia del esquema que nos ha planteado su *curriculum* me gustaría hacerle unas preguntas finales sobre esa actualidad pandémica que ha mencionado ¿Cómo le ha influenciado este periodo de encerramiento en casa? ¿Ha escrito algo?

El confinamiento me ha permitido escribir dos piezas largas. Como ha coincidido con el centenario de Galdós he escrito *En la ciudad del Reino*, y en un ejercicio intertextual he

escrito *Los tres sombreros perdidos*, una dramaturgia sobre Miguel Mihura. Esta última fabula una ficción del mismo modo en que se hiciera con *Las Flores del Rincón* en donde partiendo de los personajes *lorquianos* se da un salto temporal en la acción de 20 años, aquí han pasado otros veinte desde *Los tres sombreros de copa*.

Eso en cuanto a los textos que he escrito en este periodo. Sin embargo, no olvidemos que las personas que amamos el teatro estamos haciendo teatro desde cualquier ámbito de nuestras vidas. Ya sea como espectador, como autor, como comentarista, etc. Las veces que he podido ir al teatro durante este periodo de tiempo, he sido testigo de cómo el teatro cobra una fuerza inmensa y recupera su sentido asambleario como nunca había sido antes. Estamos siendo testigos de que en representaciones diversas, ya sea una revista, un teatro alternativo o en el CDN, los espectadores están más de 5 minutos seguidos aplaudiendo al finalizar el espectáculo. Cualquier propuesta. Este hecho es muy ilusionante porque revela la existencia de una necesidad por parte del espectador de comunicarse, y el teatro se ofrece como una manera inteligente de comunicarse, como una comunicación además afectiva, aglutinadora. Esto es independientemente de que sea un público más selecto o no, o sean unos textos o unas propuestas más acertadas o no. Yo creo que indirectamente debemos al confinamiento el que haya esa necesidad de agruparse a través del hecho teatral y se hace de una manera tan civilizada que no responde a las discotecas, al botellón, etc. El teatro sigue siendo un ejercicio muy cívico en muchos aspectos. Es muy gratificante ver que, en un teatro en que se guardan las distancias, todos con la mascarilla, aplauden hasta casi 10 minutos seguidos. Me siento gratificado, de corazón, tanto como por ser alguien que está en la autoría como desde mi posición de espectador.

Otro aspecto interesante es el hecho de que la lectura se haya multiplicado. En el teatro, si no hay un espectador no hay hecho teatral y si no hay lector, no hay autor. El teatro necesita de esos dos espacios. El confinamiento ha venido muy bien para fomentar la lectura, al margen de que, los que somos aficionados hemos podido revisar, a través de plataformas online, puestas en escena antiguas y textos olvidados. De alguna forma, esa actividad no deja de ser una manera de ponerse al día. El confinamiento, si lo hemos sabido aprovechar, puede haber venido bien. Al margen por supuesto de los familiares y amigos que han fallecido. Pero el hecho de que, después de haber estado encerrados, se quiera

reclamar la asamblea es ilusionante. Como dice Juan Mayorga “el teatro es uno de los hechos más asamblearios que existen”.

Al hilo de lo que cuenta, también ha habido propuestas de teatro durante la pandemia que se han retransmitido por Internet. Del mismo modo se ofrecen más alternativas con series y películas disponibles en todo momento desde nuestras casas. Parece que el teatro ha explorado esa vía durante este tiempo, pero sin embargo hay una necesidad de encontrarse. Porque mucho se ha hablado de ese miedo que tiene el cine de que las plataformas online les hagan desaparecer, por extensión el teatro. Yo pienso que en el cine, aunque en menor medida, también se produce un hecho asambleario y también es un hecho sociológico. Se revalorizan esas actividades que reivindican la presencia física en contraposición a toda esa tendencia que parece imparable. Esto, que impone una desconexión entre los individuos, parece que nos ha puesto en contacto con lo valioso que era la presencia de los demás.

Como se dice, después de la tempestad viene la calma. Del mismo modo, después del encerramiento, nos viene una necesidad de salir. El teatro siempre es un espacio en donde te plantean problemas. El mejor texto de teatro es aquel que te presenta un problema y no te da ningún tipo de solución. Yo creo que, a mi pesar, en mis textos no se encuentra ningún tipo de solución. La única solución que ofrece la tragedia es poner un espejo para llegar a la catarsis. El teatro es una escuela de risa y de llanto, como decía García Lorca. ¿Qué soluciones plantea Lorca en su teatro? Cualquier autor inteligente si te da una solución feliz te está haciendo una ironía, una ironía muy mordaz. Por ejemplo, Blancanieves encontró a su príncipe azul, vale, y después de veinte años ¿Qué ocurre? ¿Seguirán viviendo en la felicidad que promete el cuento? Siempre el teatro va a estar reflejando problemas de nuestra existencia, a veces en formas demasiado cotidianas y otras veces en otras formas más complejas, pero siempre estableciendo conflictos y planteando problemas.

Pues, ya no me quedan más preguntas por hoy. Muchas gracias por su tiempo y atenciones. Por sus respuestas tan sinceras y valiosas, que en verdad lo son.

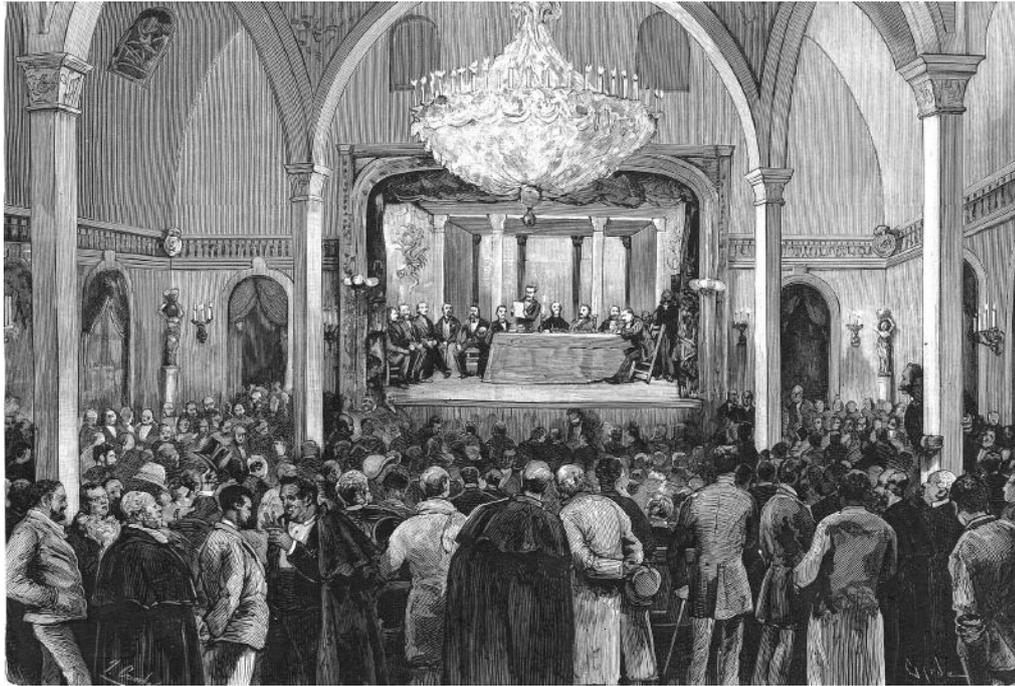


Fig.3- *El Teatro de la Risa en 1882*

Fuente: Catálogo de la Exposición de *Madrid en Galdós, Galdós en Madrid* (1988)



Fig.4- *El Salón Romero 1884-1896*

Fuente: Fototeca del Patrimonio Histórico. Fotografía de Jean Laurent.



Fig.5- *El Salón Romero* 1884-1896

Fuente: Fototeca del Patrimonio Histórico. Fotografía de Jean Laurent.



Fig.6- *Escena de Bronca en el ocho* (1932) de Muñoz Seca en el Teatro Cómico en Junio 1936

Fuente: Archivo Regional de la Comunidad de Madrid



Fig.7- Fachada del Teatro Cómico 1940

Fuente: Archivo Regional de la Comunidad de Madrid



Fig.8- *Prefiero España* (1964) de Alfonso Paso en el Teatro Cómico en el año 1964

Fuente: Archivo Regional de la Comunidad de Madrid