

# MEDIDAS DE ACCIÓN POSITIVA EN LA ESCENA DEL SIGLO XX: JOSÉ RUIBAL Y LA TUTELA DE LA IGUALDAD\*

MEASURES TO PROMOTE EQUALITY ON THE TWENTIETH-CENTURY SPANISH STAGE:  
THE THEATER OF JOSÉ RUIBAL

**Raquel GARCÍA-PASCUAL**

Universidad Nacional de Educación a Distancia  
rgarciapascual@flog.uned.es

**Resumen:** José Ruibal es uno de los paradigmas de la renovación escénica que tuvo lugar, a partir de los años sesenta, en las filas de nuestro colectivo creador expatriado. En las piezas que el autor escribió en Estados Unidos siempre mantuvo un diálogo crítico con la dictadura franquista para poner en evidencia su tiranía ante la comunidad internacional. Analizamos más concretamente la que es quizá su producción más destacada, *El hombre y la mosca* (1968), cuyo objetivo fue transmitir una falta de relevo y de adeptos a los gobiernos autoritarios basados en el adoctrinamiento, la intolerancia y la represión. De este modo su

---

\*He realizado este ensayo en el marco del Proyecto de Investigación I+D+i *Industrias culturales e Igualdad: textos, imágenes, públicos y valoración económica* (Ref. FFI2012-35390), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y dirigido por la profesora Francisca Vilches-de Frutos. Como investigadora y docente de la UNED; así como se integra en las actividades del Centro de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), dirigido por el profesor José Romera Castillo (<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html>).

teatro puede ser una medida de acción positiva, una forma escénica de intervenir para visibilizar las vejaciones, los abusos, las discriminaciones, la falta de oportunidades. Para ello, el código dramático que escoge en esta obra es el humor farsesco.

**Abstract:** José Ruibal is one of the paradigms of scenic renewal that took place, from the sixties, in the Spanish authors exiled. In the plays the author wrote in the United States he maintained a critical dialogue with Franco dictatorship. We analyze which is perhaps his most outstanding production, *El hombre y la mosca* (1968), whose aim was to convey a lack of respite and adepts to authoritarian governments based on indoctrination, intolerance and repression. His farcical theater can be a measure to promote equality, a scenic way to visualize the harassment, abuse, discrimination and lack of opportunities.

**Palabras clave:** José Ruibal. *El hombre y la mosca*. Teatro español contemporáneo. Dictadura. Grottesco.

**Key Words:** José Ruibal. *El hombre y la mosca*. Contemporary Spanish theater. Dictatorship. Grottesque.

## 1. Introducción

José Ruibal, autor adscrito al movimiento conocido como Nuevo Teatro, es uno de los paradigmas de la renovación escénica que tuvo lugar, a partir de los años sesenta, en las filas del colectivo creador expatriado de España. En sus piezas *La ciencia de birlibirloque*, *Su majestad la sota*, *El hombre y la mosca*, *La máquina de pedir* y *Otra vez los avestruces*, escritas todas ellas en Estados Unidos pero siempre con referencia a la dictadura franquista para poner en evidencia su tiranía ante la comunidad internacional, es constante el registro humorístico como herramienta de denuncia de los gobiernos autoritarios. Escoge para ello diversas modalidades de humor y de ironía, desde la estética de la farsa simbolista hasta el teatro del absurdo, pasando por la *sottie* y la *fête des fous*, el entremés, la jácara, el sainete, el guiñol o la escena expresionista.

Con intertextualidades declaradas con Rabelais, Quevedo, Jarry, Valle-Inclán, Alberti, Artaud o Ionesco, como también con formas parateatrales como los títeres, el circo o la pantomima, protagonizan estas piezas personajes alegóricos, alusiones a la identidad escindida y al lenguaje agresivo de la llamada plaza carnavalesca. Nuestro objetivo es poner de relieve cómo la modalidad humorística de lo *grottesco popular* está presente en la creación de este creador exiliado para refrendar su oposición a las tiranías. Autores como Ruibal logran con ello superar la dimensión localista al remitir a una larga tradición teórica venida de Demócrito o Hipócrates hasta Mauron, Frye o Bajtín. En las obras del autor escogido es constante la burla irónica ante el abuso del poder, que visto desde otras latitudes adquiere nuevos matices y amplifica su campo semántico.

Catalogado como escritor litigante contra el régimen franquista, a José Ruibal le costó dos décadas instalar su nombre dentro de la nómina de autores más significativos de la dramaturgia española de la segunda mitad del siglo XX. Analizamos la que es quizá su producción más destacada, *El hombre y la mosca* (1968), ejemplar sátira de las dictaduras, cuyo objetivo fue transmitir la falta de relevo y de adeptos a los gobiernos autoritarios basados en el adoctrinamiento, la intolerancia y la represión.

## 2. Primera agencia cultural de Ruibal: Ámbitos escénico y académico

Lejos de toda actividad escénica en los primeros años de la España franquista, el pontevedrés José Ruibal (1925-1999) dio a conocer su actividad como dramaturgo en la Argentina y los Estados Unidos de los años cincuenta. Su primer montaje con acogida de crítica especializada tuvo lugar en *Pennsylvania State University*, en 1968, con una obra escrita once años antes: *Los mendigos* (1957). Desde entonces el autor tuvo ocasión de disfrutar de una favorable recepción en los departamentos de español de diferentes universidades americanas, plataformas de difusión que le permitieron estrenar y publicar varias piezas en unas décadas de difícil expresión artística en su país natal, sumido en una larga dictadura que negó que su producción fuera en ese momento conocida, a la vez que manipuló tantos otros productos culturales no adeptos al Régimen.

Aclamadas por la crítica del continente americano y por la investigación llevada a cabo por parte de otros centros de investigación de ámbito europeo, las piezas de Ruibal *La ciencia de birlibirloque* (1956), *El bacalao* (1960), *El asno* (1962), *Su majestad la sota* (1965), *La secretaria* (1968), *La máquina de pedir* (1969) y *Otra vez los avestruces* (1976) dan muestra de las afinidades declaradas del autor con la farsa simbolista como vehículo formal de reclamo de un mayor respecto a los derechos ciudadanos. Muestra de ello da *El hombre de la mosca* (1968)<sup>306</sup>, cuyo estreno tuvo en lugar en 1971 en la Universidad Estatal de Nueva York, lugar de edición de la revista *Modern International Drama*, una publicación fundamental para la proyección de su obra dramática. En 1983 *El hombre y la mosca* pudo ser repuesta en cartel en la sala del Teatro Rodante Puertorriqueño, con representaciones alternativas en inglés y en castellano. Fue relevante en la carrera de Ruibal que esta obra alegórica fuera una de las pocas piezas del autor que llegaron a ser representadas en una sala comercial española: subió a las tablas del Teatro María Guerrero de Madrid en 1983, si bien la obra había sido concebida en una coordinada anterior notablemente diferente.

Si en sus idas y venidas a América Latina Ruibal tuvo ocasión de encontrar asimismo una activa tribuna de ejercicio del periodismo y la docencia, a su regreso a España en 1960 esta dedicación le fue vetada de nuevo por cuestiones políticas. El autor llegó a afirmar que escribiría "contra el público", en el sentido de oposición a los gustos dictados por la versión oficial tolerada (Ruibal, 1971). Catalogado como escritor desafecto al teatro oficial, le costó dos décadas instalar su nombre dentro de la nómina de autores más significativos de la dramaturgia española de la segunda mitad del siglo XX. No obstante, pudo llevarse a cabo una posterior visibilización de su obra, en la que fue esencial la labor desempeñada por la red de creadores coetánea al autor y, de nuevo, por la crítica académica. Así como su compañero de promoción Francisco Nieva (1969: 62) fue un analista pionero en el estudio de la aportación escénica de Ruibal, trabajos posteriores como los realizados por Wellwarth (1972 y 1975), Isasi Angulo (1974), Valdivieso (1979), Pörtl (1986), Radigales (1996) o Hoeg (1997) fueron esenciales para realizar una semblanza del movimiento conocido como Nuevo Teatro o Neovanguardia de los años sesenta, en la que se situó a Ruibal como un catalizador de esta renovación escénica que tuvo lugar en España. Pero sólo con la llegada de la democracia comenzaron a ser más numerosos los acercamientos a su teatro. Citaremos

<sup>306</sup> El año 1968 llegó a ser muy productivo para su creador; a la obra citada sumó la escritura de seis obras breves: *Los mutantes*, *El padre*, *Los ojos*, *El Supergerente*, *El rabo* y *El ascenso*.

tan solo una muestra, subrayando que Medina Vicario (1976) sacó a la luz declaraciones relevantes del autor en su diálogo con otras voces de la promoción coetánea en España; Siles (1983) emprendió una investigación sobre su recuperación de la tradición española; Cramsie (1984) documentó en un amplio estudio cómo Ruibal pudo conjugar las principales tendencias del teatro europeo; Huerta Calvo (1975), Ferreras (1988), Halsey y Zatlin Boring (1999) y Villalba (2000) dedicaron estudios monográficos al lenguaje escénico del dramaturgo gallego. Por su parte, gracias a una mayor perspectiva, Ragué-Arias (1996), Bonnín Valls (1998) y Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo (1998) han ofrecido una visión en conjunto de su obra dramática desde el punto de vista, respectivamente, recepcional, temático y biográfico.

### 3. Actualidad del compromiso en la lucha contra el fascismo

*El hombre y la mosca* (1968) es la quizá obra más reseñada, estudiada y representada de Ruibal. Se centra en los métodos de instrucción de futuros agentes de un gobierno tiránico. El emplazamiento espacial elegido para esta parábola es una hiperbólica cúpula de cristal sujeta a la autarquía y autoritarismo del Hombre sobre el Doble, los dos personajes coprotagonistas de esta pieza. Pronto conocemos que han pasado setenta años en la vida del personaje del Hombre, en los que ha creado a su imagen y semejanza un alter ego que pueda recoger su legado. El primero ha instruido con violencia al segundo para que pueda heredar su imperio dictatorial. Aunque la obra no sólo presenta un código de descodificación en clave española, la pregunta sobre su supuesta escritura "en clave" parece ser obligada (Vilches de Frutos, 1999). Sin que ello sea un inconveniente para su validez universal, tiene un punto de partida reconocible y concreto<sup>307</sup>. A la luz de esta coordenada, el Hombre cuyos rasgos son presentados con una ironía cuajada de claves figurativas, que viene gobernando un país tras una guerra civil, es el general Franco (Aszyk, 1995: 170). Si de este modo *El hombre y la mosca* es una sátira de las dictaduras, también el auditorio americano de la obra pudo en su momento pensar en los diferentes regímenes totalitarios de América Latina. Por su mensaje, función y un estilo que marcaron época, a juicio de Lázaro Carreter (1981: 668) estamos, de hecho, ante una de las obras más emblemáticas de la neovanguardia española. El mensaje del autor en este "ritual sarcástico contra la civilización hipócrita" (Ragué-Arias, 1996: 61) que se centra en el tema del poder aniquilador, y que se escribe siete años antes de la muerte del dictador, es claro: espera que llegue un momento en que los movimientos intolerantes no tengan sucesión en cualquier tiempo y lugar. La pieza, de plena actualidad, tenía y tiene todos los ingredientes para gozar de una favorable acogida como documento escénico contra las tiranías.

Porque el autor de *El hombre y la mosca* entiende el teatro como riesgo y denuncia, construye un gobernante como figura tan trágica como risible en su patetismo con ecos de Ramón del Valle-Inclán en *Tirano Banderas* pasado por el tamiz del absurdo y el surrealismo de Alfred Jarry en *Ubu rey*, de Miguel Ángel Asturias en *El señor presidente* o del realismo mágico de Gabriel García Márquez en *El otoño del patriarca* (Berenguer, 1977: 154). La fábula política grotesca que presenta Ruibal conecta también con la visión de *La visita de la vieja*

<sup>307</sup> "La figura del almirante Carrero Blanco, que en aquel tiempo se preparaba para suceder a Franco, me dio las claves para construir el personaje del Doble, pero mediante una serie de reescrituras intenté dotar al texto de un sentido universal" (cit. en Siles, 1983: 32).

*dama*, de Friedrich Dürrenmatt, en la que se denuncian las fuerzas estructurales subterráneas de un sistema opresor. Es también obra que enlaza con el expresionismo alemán “en la manera en que Ruibal trata de alcanzar una visión abstracta y pura del predicamento humano” (Gillespie, 1972: 3), de la que quisiéramos asimismo señalar afinidades con el filme *El gran dictador* (1940), que no se estrenó en España hasta 1976, pero que Ruibal pudo quizá conocer en su proyección en Estados Unidos<sup>308</sup>. En una de las secuencias de esta película, el director y protagonista Charles Chaplin juega con el globo terráqueo en una escena de ballet siniestra y potente. Los recursos expresivos utilizados en ella para mostrar el horror de los conflictos armados y el absurdo de los gobiernos fascistas son compartidos por Ruibal, acaso con el punto diferencial de que este documento filmico es anterior a la intervención de EEUU en la Segunda Guerra Mundial, por lo que contempla un mensaje de esperanza que queda anulado en la pieza de Ruibal.

Siguiendo con la galería de intertextualidades, en el hecho de que un insecto tenga la potestad de destruir en el desenlace de la obra todos los cálculos humanos, parece clara la huella de creadores escénicos como Antonin Artaud o Samuel Beckett, y en coincidencia con Eugène Ionesco, Ruibal plantea su función con humor absurdo y angustia. Desde el punto de vista genérico, *El hombre y la mosca* es una parábola política, una obra inserta en la tradición del grotesco con una fuerte impronta mítica y religiosa, ya que dado el protagonismo del mencionado animal, es también una fábula carnavalesca en el sentido desarrollado por Bajtín. Ruibal se sirve de una estética *grotesca*, *farsesca* o *carnavalesca*, un código de comunicación paródico que en su versión utópica recurre a motivos subversivos para su trabajo de desacreditación de todo cuanto ha considerado una forma de autoritarismo social (Bajtín, 1965); muestra para ello sin recato elementos escatológicos, satisfacción de necesidades biológicas, exaltación de la gula o la ebriedad como protesta contra la vigilia de libertades, actos vetados en nombre del buen gusto por la moral más conservadora (García-Pascual, 2012: 13).

Así como en una conocida obra de su compañero de promoción Fernando Arrabal titulada *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (1966) se produce un acto antropofágico, en *El hombre y la mosca* llega a ser una unión eucarística. Si en *Su majestad la sota* (1966), del mismo Ruibal, prima el simbolismo numérico, aquí lo es el simbolismo del centro y del doble que ridiculiza la sed de inmortalidad que obsesiona al Hombre. Para fingir que rompe su estado de crionización, el Hombre invita a su carnaval de iniciación a un friso de calaveras que celebran una fiesta, recurre constantemente a monólogos conversacionales, y hace que el Doble actúe como un bufón macabro, dispuesto a una exhibición constante. Entre líneas puede leerse la parodia del sistema autárquico de la dictadura franquista, de su imperio del miedo y no de la paz publicitada. Porque en esta pieza Ruibal pone en evidencia el fascismo desde el centro del que emana el carácter déspota: uno de los personajes de esta pieza se autoerige tirano omnipresente, pero no se priva de su sátira. La pieza se centra en las secuelas de esta maquinaria atrabiliaria, un gobierno impuesto por la fuerza, pero que es sometido a la más descarnada parodia.

---

<sup>308</sup> Pensamos también que *El hombre y la mosca* admite comparaciones posibles con otras dimensiones del espectro humorístico presente en parte de la cinematografía de Lubitsch, Wilder y Fellini, así como con los filmes protagonizados por los Hermanos Marx.

## 4. *El hombre y la mosca* (1968): Teatro Farsesco contra la Tiranía

En las acotaciones iniciales de *El hombre y la mosca* se describe un enclave escénico cerrado y dispuesto en un sistema de elevación, marcado por su verticalidad. El Hombre está sentado en un sillón-trono, desde el que arroja arena al Doble, que está colgado boca abajo de la cúpula. Se da en este punto una concomitancia con el esclavo que en *Esperando a Godot* de Beckett, aparece colgado de una sirga no muy diferente a la que presenta Ruibal. El personaje emblemático simula ser también un señor feudal atemporal, con su cetro simbólico en mano, que cuida de sus animalizados súbditos. De hecho, Ruibal especifica en las acotaciones que se trata de un inmenso cascarón en el que habita, literalmente, un “polluelo”.

Con pasajes como los recogidos en líneas anteriores, los personajes del código grotesco de la obra fingen ser otros, se hacen los locos, se disfrazan y se mueven en una ambientación excéntrica, con un fondo acústico construido a base de contrapuntos, con una gestualidad fantochesca y un lenguaje agresivo. En una secuencia de la obra, mientras el Hombre despótica contra el cariz que ha tomado la forma de hacer guerras, se describe el interior de su campo de pruebas. Su iconografía nos recuerda a las visiones del arte gótico medieval: “panales de vidrio decorados con batallas, fechas arbitrarias, trofeos de caza, de pesca y de guerra; apariciones, visiones ultraterrenas pintadas al modo de los vitrales góticos y asentada sobre una base de calaveras” (Ruibal, 1977: 27)<sup>309</sup>. Es igualmente provocador que el tirano participe de la estética circense: “Hay un trapecio de circo, un burro para saltar, anillas, cuerdas para trepar, una alambrada y un montón de arena” (27). El coso está preparado para la ceremonia que vamos a presenciar. El choque del grotesco situacional no se oculta, ya que pone la nota de absurdo el estallido de un cohete con el que Hombre y Doble saltan por los aires. Con actitud embrutecida, el Doble, llamado “yo empalmado” (28), cabriolea. El Hombre entra en el juego caracterizador de esta misma obscenidad y agresividad: dispara al Doble en la cara, le hace ponerse en la herida «una araña asquerosa que estaba chupando la sangre de una mosca» y le hiere cruelmente con un petardo en el ombligo. No acaba ahí su suplicio. Le maltrata con un matamoscas, le hace tragar arena (“También puedes tragar un poco; robustece las pareces de los pulmones. También rayará algo tu voz, pero son puntos que vamos ganando”; “Se apoya en la pala como un sepulturero”, 32), y hasta camina sobre él, con una actitud hiperbólica: “Has tenido suerte. Un regimiento de caballería pasará sobre ti. ¡No te muevas! (Pasa trotando sobre él.)” (33).

En un discurso no privado de dirigismo, el Hombre añade al mismo notas escatológicas cuando explica que el Doble ha de tener sus mismas heridas de guerra (“se me abrirá la cicatriz”; “debes hablar y hablar para que el dolor te cueza y recueza por dentro”), siempre dejando claro que nadie está a la altura de su maldad: “Tu ombligo todavía no es el mío. Todo el mundo sabe que a mí me estalló ahí un cartucho de dinamita” (31). De vuelta de todo y, con el mismo complejo de superioridad, el instructor llama al exterior “el mundo terco”. Hace que el Doble se monte sobre un asno —el referente de los *Caprichos* de Goya parece patente—, nota carnavalesca que él también cumple, cuando, entrando en un *delirium tremens*, llega a subirse a un burro y actuar como un bufón ridículo: “En una palabra

<sup>309</sup> De ahora en adelante, las citas de *El hombre y la mosca* irán identificadas sólo con el número de la página para evitar repetir la misma referencia bibliográfica.

(*Se sube al burro, abre los brazos en forma de uve y grita.*) ¡la grandeza, la grandeza, la grandeza! ¡Yo!" (46). Este ser altivo y soberbio mira el mundo desde una atalaya de la que —dice— no va a prescindir:

*HOMBRE.*— [...] *Como aquí no tenemos un caballo que sepa hacer eso, cuando estés descuidado, yo te daré una buena patada.*

*DOBLE.*— *¿Y va Su Eternidad a rebajarse a hacer de caballo?*

*HOMBRE.*— *Yo no me rebajo; elevo al caballo hasta mí (30).*

Creyendo que su Doble le debe devoción, obliga a éste a tratarle de forma ceremoniosa —"Su Eternidad", "Si el Señor lo ordena"— y, también en clave escabrosa, cumple con los tópicos de marcación "topográfica" del realismo grotesco: "La patria vive en mí y yo vivo místicamente en ella, brotando el uno de las entrañas del otro como esas uñas que se meten en la carne y son engendros de la misma pezuña" (31). Este control feudal que se pretende sea "*a lo Carlomagno*" según indica la propia acotación, resulta ser cómico y trágico por su desmesura, ya que el Hombre intenta, como dice en el refrán, "matar una mosca a cañonazos", animal que sin duda llega a ser central en la pieza: "No se mueve una mosca sin mi visto bueno"; "Las moscas me conocen y me tienen tal miedo que las derribo sin cohetes tierra-aire; basta que les clave la mirada. Mi fama de héroe las fulmina sin disparar un tiro" (45); "fulminante como un insecticida" (44). Por una ironía de acontecimientos, será este mismo insecto tenido por inactivo —leído en clave, el pueblo sometido—, el que destruya su sistema autárquico.

En el mismo tono farsesco, los símiles empleados por El Hombre entran dentro del arco de referencias estéticas: "En cuanto a las cosas de este mundo, tu espíritu debe ser como un huevo pasado por agua; ni tan cosido que parezca de piedra, ni tan crudo que dé asco" (33). El polluelo incubado es el Doble, y como apreciamos, los hechos se corresponden con un registro agresivo e impositivo sobre éste en términos de animalización: "Por muchos fustazos que yo te arree, nunca tendrás mi piel de elefante", "te he elegido de entre el rebaño de los mortales" (*Ibidem*).

Manteniendo la ficción de que es un ser divino, el Hombre se hace llamar "Su Eternidad" en tanto finge preocuparse de la medida apelando al Nuevo Testamento. En nombre del dogma —alusión a la alianza entre dictadura e Iglesia—, el Hombre está ejerciendo un martirio para que el Doble entienda lo que es la guerra, una contienda que el dominador relata en forma de ópera bufa, nueva nota carnavalesca. A lo largo de la obra salen a luz varias alusiones a la Biblia, a través de la mezcla sacro-profana que implica el *risus paschalis*: "Los hijos salen hoy como Dios quiere, siempre al revés de sus padres. Menuda pesadilla los hijos de ahora. En cambio, tú eres como yo quiero que seas: eres algo hecho a mano" (32); "Mis órdenes son como el manto de San Luis: curan las llagas" (38); "Y puesto que tú eres yo, ya no eres tú. ¡Levántate y anda!" (78). Veremos también una parodia de la confesión por obra de este "criado" que va tras la sombra de su amo. En ella que se cita al "cornudo", máscara paradigmática del teatro carnavalesco:

*DOBLE.*— *Jamás tendré una idea propia.*

*HOMBRE.*— *Y si la tienes serás un miserable.*

*DOBLE.*— *Y si la tengo seré un miserable.*

*HOMBRE.*— *Un cornudo*

DOBLE.— *Y un cornudo.*

HOMBRE.— *Levántate. (Se levanta.) Ya estás sacramentado (55-56).*

En estas últimas horas de su vida, con nuevos aires de grandeza, el Hombre vertebra sus conversaciones monologadas siguiendo una intertextualidad con *Hamlet*, por sus soliloquios con la calavera de Yorich. Pero, a diferencia del héroe shakespeariano, defiende la mentira: "También es grave no ver absolutamente nada y perder por ello la capacidad de mentir. Y la mentira debe ser lo único verdadero que ha de haber en una política constructiva" (33).

Lo grotesco y lo farsesco, en su variante no conservadora, alteran las jerarquías y los roles en un escenario en el que las estructuras escenográficas, coreográficas o acústicas son invertidas. Con múltiples formatos, lo farsesco hace ostentación de teatralidad para que el auditorio recuerde que asiste a un acontecimiento escénico, pero que la ficción tiene referentes reales. Se comprueba así que las uniones insólitas, el banquete festivo, los elementos circenses venidos de la tradición del teatro breve, lo lúdico e infantilizado, o la recurrencia al muñeco, son soporte de temáticas diversas que pueden ser sometidas a la visión escarnecedora de lo grotesco (García-Pascual, 2012: 43).

Son más las notas que acercan *El hombre y la mosca* a la cosmovisión de la farsa. Llega un momento de la pieza en la que los dos personajes están ensangrentados, llenos de lesiones, sobre las que el Hombre se detiene a hacer anotaciones topográficas: "Estas imágenes son la carta topográfica de mi cuerpo. Una llaga. Podrás comprobar que la fama de héroe de la que gozo desde hace setenta años la merezco con creces. Sembré valor y coseché el miedo de los mortales, moscas incluidas" (34). Como el mejor bufón —pues los reyes son como bufones en la concepción antropológica del Carnaval ancestral—, hace alarde de estirpe. Al construirse la hagiografía de su vida, destaca su indiferencia ante la opinión de los demás y su miedo al poderío "yanqui" —expresa—, por el que considera es preferible mantener cerrada la cúpula, como lo estaba la España franquista. Esta cerrazón deseada puede servirnos de indicio para apuntar la "claustrofilia" del régimen dictatorial. En un análisis psicocrítico entraría dentro de la categoría del repliegue, que se corresponde con la estructura mística del régimen diurno de Gilbert Durand (1982), que valora la pasividad, la contemplación, el ensueño, la aceptación y no la lucha. Porque lo alto es el cielo y lo bajo la tierra en este sistema topográfico<sup>310</sup>:

HOMBRE.— [...] *En mi cartografía del valor no está registrada ninguna lesión en la rodilla izquierda, ni en la mano izquierda, ni en el parietal izquierdo... ¿De dónde habrá venido este ataque izquierdista?*

DOBLE.— *Del cielo.*

HOMBRE.— *¿Y quién lo gobierna últimamente?*

HOMBRE.— *No lo sé con exactitud, pero cuando hay sequía nuestros labriegos, en vez de pedir agua a los santos protectores del hogar, como hacían sus antepasados, miran al cielo con la esperanza de que se desprenda alguna bomba H para que luego*

<sup>310</sup> "La tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre) y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno). Este es el valor topográfico de lo alto y lo bajo en su aspecto cósmico. (...) Rebajar consiste en aproximar a la tierra, (...) no es sólo disolución en la nada y en la destrucción absoluta, sino también inmersión en lo inferior productivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento. (...) Lo 'inferior' para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un comienzo" (Bajtín, 1965: 25-26).



*lleven los dólares de las indemnizaciones, en recompensa por las cosechas que nunca sembraron... Tengo una idea. Nosotros podríamos pedirles alguna recompensa por las heridas que nos ocasionaron.*

*HOMBRE.— ¡Me revienta esa gente! Le han puesto tal precio a la guerra que no tengo más remedio que vivir en paz (36).*

Por el constante juego de oposiciones que exige la farsa, frente a las heridas de guerra de las que habla El Hombre, se expresan con un oxímoron las “heridas de paz” del Doble, que el Hombre le cura con la saliva de un perro humanoide: “Llama al perro que te lama la sangre. La salida perruna es un desinfectante fenomenal”. Puesto que de pronto “entra un perro de raza sorprendentemente humana”, de la animalización a la cosificación no hay más que un paso: “Había tal comunicación entre mis botas y yo que pronto fueron tomando mi fisonomía. [...] Fueron el primer recipiente de mi personalidad. [...] Esas botas irán al Museo del Hombre” (39-40).

Para más alarde de disparate, como homenaje quizá a *El innombrable* (1953), de Samuel Beckett, el escenario no puede estar habitado sino por criaturas absurdas, desorientadas, sin esperar comprender una realidad decepcionante. A menudo son incongruentes con el escenario que estamos viendo, que contradice sus propias palabras. El mundo vacío de sentido hace que los objetos, pesados y molestos, dominen a los personajes, lo que explica que el Hombre adopte una actitud festiva ante la muerte. Arrojándose además un personaje femenino —nuevo travestismo carnavalesco—, hace una parodia de la mística de Santa Teresa de Jesús: “Conviene que mi muerte te coja bien entrenado. Así me moriré contento. (*Místico*.) Vivo sin vivir en mí / y es tal la muerte que espero / que miento cuando me muero” (41).

Aprecia el Doble lo poco decoroso de su sentimentalismo —“Si te castras de esa melopea sentimental seremos tan idénticos como dos gotas de sangre”—, ya que le ha aconsejado hacerse huraño para que la gente no le pida favores: “La risa es buena en el circo, cosa que creo a medias. Pero en política la risa es de lo más corrosivo. Jamás te rías. El rostro es necesario para ser persona, pero debes servir de él para no expresar absolutamente nada” (42). En el código de esta negación de la risa, convoca la prohibición de las concentraciones en la dictadura. Se traduce de un modo brutal en esta obra de Ruibal: para eliminarle la sonrisa, introduce un pañuelo en su boca —apertura muy propicia para el grotesco<sup>311</sup>— y lo saca ensangrentado: “El hombre le mete los dedos dentro de la boca y le saca el pañuelo. Lo exprime y cae sangre” (42).

El Hombre, el déspota, hace la primera alusión política explícita a un jefe de estado: “Te advierto que estoy enseñándote una burrada de cosas. La mayoría de los jefes de estado no saben ni la mitad” (47). Lo ha adiestrado para someter a los más débiles, a no permitir el derecho de asociación, a evitar la libertad de expresión, a tener ojos en la nuca por si alguien se subleva. La siguiente lección es que comprenda por qué celebra la “fiesta mayor de las calaveras” (52), rito anual de visita a los cráneos que retrata la desaprobación del autor al apego del dictador español a las reliquias. También entra en este programa de educación de tiranos una lectura del Valle de los Caídos: “A todos les habría encantado ser capaces de haber levantado una cúpula como ésta que yo alcé sobre la inservible quincalla de mis

<sup>311</sup> “La boca abierta es imagen plenamente grotesca. Si muestra el gáznate y los dientes, la significación violenta de la boca se conserva en estado latente” (Bataille, 1957: 297).

muertos" (45); "Propongo y decreto que sea levantado un monumento al amor, con cuya frágil palabra quisiera envolveros a todos" (54-55). Finalmente, sale a relucir el infantilismo del Hombre, cuando éste habla con su calavera de forma hipocorística, afectiva: "Calaverita mía, pichón" (68). Situaciones ridículas y lenguaje infantil se concitan en clave simbólica en el teatro de Ruibal.

## 5. Literatura dramática y denuncia del abuso de poder

A medida que avanza la obra, con la intención de poner más énfasis al programa obsesivo por su sucesión, en la retórica empleada por el Hombre se observa un incremento en el nivel de hipérbolos: "Estas imágenes figuran en la *Enciclopedia Universal del Valor*, obra que se viene encuadernando desde Carlomagno a nuestros días, o tal vez desde algo más atrás. Ese es el sudario que tienes que imitar e incorporar a tu cuerpo" (34); "No cabe duda de que soy un excelente maestro. ¿Sabías que Maquiavelo se inspiró en mí?" (49); "Seguro que le dan el premio Nobel de la Paz". De hablar de guerra a hablar de paz, porque el grotesco es una categoría hecha de opuestos, el Hombre se siente inspirado para hablar de la paz habiéndose cumplido los setenta años desde que aniquiló a los tercicos: "[Los tercicos] se cuelgan de mi lengua del mismo modo que las garrapatas se agarran en las orejas de los perros hambrientos" (55).

El lenguaje inquisitivo del Hombre en la obra se contrapone al registro sumiso y laudatorio del Doble. Echa mano de refranes y dichos populares con marcado componente carnavalesco ("nadie aprende en trasero ajeno", "conmigo no hay tu tía"; "haré de tripas corazón"; "coronar la cúpula no es poco de pavo"), emplea coloquialismos festivos ("tu valor será una filfa"; "a hipazo limpio") y un tono poco decoroso, también propio del código farsesco: "¿Acaso me sale del sobaco?" (92). Pero el movimiento de humillación es recíproco, por mucho que las burlas del Doble al Hombre estén encubiertas, también a través de la ambivalencia grotesca. El pupilo actúa con la misma sorna adulatoria del *servus fallax* del teatro romano y del gracioso en el teatro breve clásico: "Admiro y bendigo la obra que Su Eternidad logró hacer conmigo, transformando a un modesto botones de banda en el sucesor de un ser tan sobrenatural que con sólo el fulgor de una mirada es capaz de aniquilar todo un rebaño de moscas" (56).

Después de esta escena de servilismo irónico, y participando del mismo marco infantil más sarcástico, el Doble seguirá riéndose del Hombre: "¿Le duelen las pupitas?", "pobres calaveritas"; "¿Qué ruidito tan delicioso es ése? (...) ¡Mi hipo, mi dulce hipo! El hipo redentor" (62-63). Para este momento el público y el lector ya saben de la dudosa valía de un ser que tiene como prioridad declarar un día nacional al hipo.

En la segunda parte de *El hombre y la mosca*, el fondo acústico se somete a una reestructuración visual y acústica. Escuchamos ruidos extraños, un jolgorio en el que se mezclan risas y lloros, y una escenografía que ha tomado tintes surrealistas: el escenario está plagado de calaveras fosforescentes. Es el día en el que "las calaveras celebran su fiesta" (65), con amplias resonancias del Carnaval alucinatorio de Ghelderode. Los personajes que ya conocemos están en un osario, pero el Doble elige el lugar —nuevo trance carnavalesco— para evacuar:

HOMBRE.— *Te quiero mostrar el mayor de mis secretos y en vez de estar alegre, evacuas.*

DOBLE.— *¡Perdón! No sé cómo estoy. Mi olfato está congelado.*

HOMBRE.— *Guarda silencio.*

DOBLE.— *Procuraré aguantarme.*

HOMBRE.— *Ese es mi ritual máspreciado. Estas calaveras —que son mías y muy requetemías— me asisten e inspiran una noche cada año, noche que me ilumina durante los 365 días que la suceden.*

DOBLE.— *¿Tanta luz da una noche?*

HOMBRE.— *Y eso que no es una noche completa. La asistencia se termina a las doce en punto. Así que disponte a aprovechar este contacto visceral con el pueblo del otro mundo. [...] Sin esta comunión con la muerte, imposible pretender sucederme (66).*

Directamente importado del registro de los *Sueños* de Quevedo, hablan de una calavera en especial, que cumple la función de alegrar a las otras en la mojiganga que comienza recién dadas las doce. Es la bajada a los infiernos de la obra, con acompañamiento musical<sup>312</sup>, al son de cantos festivos, sátira del boato propio de las coronaciones de emperadores. Acaba de producirse la ceremonia de iniciación, un rito de paso de sucesión al trono y una gran prolepsis temporal. Se participa al espectador que ha pasado un año, cuando puede verse por primera vez al Doble en el sillón del Hombre. La actitud entre ambos ha dejado de ser impositiva-servil. Se ha dado una inversión de roles: "Hombre.— ¡Ojalá metas la pata un millón de veces! / Doble.— Todas mis tonterías serán cargadas a su cuenta. Yo no existo. ¡Soy libre!" (71).

El barroquismo del uso acústico de esta secuencia se corresponde con la iconografía, en una escena de estupro acompañada de un léxico jergal soez: "*Distensión de los cuerpos. Luego HOMBRE se despierta y despereza. Se yergue y comienza a hacer gestos de autoadmiración. DOBLE duerme con pinta de bebé barroco*" (72); "Y si te das maña, ya sabes cómo hacer para seguir empalmándome" (74). Una proyección de diapositivas muestra sus cicatrices de guerra: es su "carta topográfica del cuerpo" (Castellví, 1975: 16), que es proyectada en las paredes "*múltiples formas, colores y tipos contra las paredes de la cúpula, letreros que anuncian: 'Se prohíbe la entrada a toda persona ajena a mí. Quien entre comete adulterio. No se admite ni a mi sombra'*" (72). Es aquí donde la cripta se llena de faroles de verbena, preparación para la lucha entre el Hombre y el terco: "Creo que ya tienes bastante. De todos modos voy a retorcerte el cuello (*Lo hace.*) para que no sufras tontamente. Ya, ya estás con los tuyos. (*Tira a la víctima como si fueran desperdicios.*) ¡Lucifer te bendiga! [...] Los tercos son estúpidos: no aman la muerte" (75).

Dedicado al travestismo necesario en toda fiesta carnavalesca, el siguiente momento de este protocolo irrisorio es una conversión de atuendo del Doble en "*un montón informe de cosas*", sobre el que recae "todo el peso de la Historia" (77), pues el Hombre saca del zócalo unas ropas que obtuvo en sus expediciones coloniales, y se las coloca al Doble. Están en el laboratorio del valor, lleno de objetos circenses, cuando el cuerpo del Doble es cambiado: se le alargan miembros, se le hacen cicatrices en la cara, se le quema el ombligo. Viene a

---

<sup>312</sup> "Si mi calavera fuera / una flor, la aplastaría. / Quiero que mi calavera / nada le deba a la vida. / Si mi calavera fuera / todo amor, la escupiría. / Quiero que mi calavera / lllore una estrella podrida. / Si mi calavera fuera / corazón, la asfixiaría. / Quiero que mi calavera / ni congelada se ría" (70).

continuación la entrega de dones. Le explica que todo lo que lleva encima son medallas al valor: “¡Qué placer verte así! Por fin eres del todo carne de mi carne, entraña de mi entraña” (78).

Así como en el Carnaval los danzantes simulan atizar a la multitud con fuelles y vejigas, esta vez el objeto elegido para azotar es una vara, forma de simbolizar la lucha del Hombre por perpetuar su existencia por la fuerza. Para mayor irracionalidad, tenemos una escena alegórica propia de un auto sacramental: dos ángeles medio locos y dos demonios se disputan el cuerpo del dictador. Los primeros descienden de una nube para cantarle, y los segundos se ríen de su cursilería. Frente al modo sublime del género sacramental del Siglo de Oro, los demonios hablan “*de modo tabernario*” (82), llevan una bota de vino y vienen a echar cuentas sobre los despojos del Hombre. Luchan por el cuerpo de éste, y al echarlo de un lado para otro, lo descuartizan en un acto ritual violento. Para más sorna desublimadora, entonan la «canción del hombre repartido», un son relativo a la descomposición de cuerpos con tono de opereta: “Aquí está media naranja. / Aquí está la otra mitad. / La otra secuestraron, ¡ay!, / oscuras fuerzas del mal. / La otra nos la zampamos / con la región celestial. / Toma el premio, caballero, / de la gloria, la mitad” (88).

Acomodándose a la acidez verbal, un estridente fondo acústico acompaña a esta “*confusa mezcla de música, resplandores, ruidos celestiales e infernales. Unas voces cantan desde el cielo y otras desde el infierno*” (88) y unos seres divinos e infernales quieren su parte en el botín, el cuerpo del Dictador, de forma que un nuevo género tradicional es sacado a escena: la disputa del alma y el cuerpo medieval, que viene marcada por el lenguaje arcaizante (“por aquello de no meneallo”, 54). Pero las tinieblas dan paso a la luz, y quienes cantan son los pájaros saludando al día, además de cuatro voces en *off*. Al Doble se le aparece la Voz 1.<sup>a</sup>, la huella de la historia, el polvo, la pátina del tiempo. La Voz 2.<sup>a</sup> es el oxígeno viciado, que se defiende explicando que “las bacterias delicadas terminan por adaptarse a la atmósfera más envenenada” (90-91). La fusión de lo real y lo misterioso, que está en Beckett, ha trastocado las categorías referenciales del Doble, que dice sentirse tan a gusto en su casa, la cúpula, que aspira a ser un caracol —véase el simbolismo de este animal, inserto en una categoría de repliegue (Bachelard, 1957)— para poder ir con la cúpula auestas. A tenor de declaraciones como “Toda la cúpula, pieza a pieza, es una lápida de mi glorioso pasado” (45) podemos ver que a partir de la experiencia de ingerir el cuerpo de otro, o de copular con el semejante, han actuado los emblemas de resurrección. La identidad entre ambos parece haberse cumplido: “Nuestra identidad está garantizada, incluso en exceso, como es el caso de las presentes heridas” (35).

La tercera de las voces es un sillón parlante y la Voz 4.<sup>a</sup> es un experto consejero americano, nueva crítica al imperialismo. Regodeándose en la comodidad de su vida y en las enseñanzas que le han inculcado, desde el Hombre hasta las Voces, el Doble se dispone a cantar cuando una mosca se posa en el exterior de la cúpula, sin privarse de la amenaza del dictador —habla el Doble—: “¡Disuélvete inmediatamente! Están prohibidas las concentraciones individuales” (95). Los motivos de la doble personalidad, la identidad escindida y la coexistencia de roles, desarrollados en el desenlace de *El hombre y la mosca*, son también carnalescos: “Por aquí no entra nadie más que yo y mi segundo yo; es decir, yo dos veces” (44); “¡Basta de hacerte el yo! Todavía estoy aquí, sobre mi esqueleto, y no ahí dentro de tu pelleja” (55); “Juro que no seré otra cosa que plantilla de tu persona”; “Somos tan iguales que no podemos saber quién es quién” (62); “¡Tate! No vayamos a morir juntos. Sería el colmo de nuestra simetría” (74). Sin embargo, veremos que es el mundo al revés:

“Me siento cangrejo” (47), confirma el Doble. Mirar por la nuca, andar para atrás, ser la plantilla del otro es un discurso frecuente en el proceso de enmascaramiento.

Llegados a este punto, conviene recordar que, durante un tiempo, *El hombre y la mosca* subtuló los tres actos con menciones alusivas a la posible continuación de las dictaduras: “Transplante del valor”, “Confusión del yo” y “El verbo se hizo doble”. En esta última parte el Doble se viste con todos los atributos y medallas que le ha legado su amo, pero demuestra la debilidad de su poder ante una mosca, que simboliza la fragilidad del sistema tiránico porque puede convertirse en la amenaza de sí mismo. El motivo central de su derrumbe a partir de un ser tenido por pacífico tiene un valor ideológico. El Carnaval, modalidad a la que se adscribe la pieza, reclama que se aprecie en aquel diminuto insecto el valor positivo del que la cultura hegemónica lo excluyó.

En *El hombre y la mosca* Ruibal denuncia la construcción de ídolos de masas autoritarios y documenta la discriminación de un pueblo sometido. Reclama la dignidad de quienes la figura de un dictador no considera aptos para recibir un trato igualitario. De este modo su teatro puede ser una medida de acción positiva, una forma escénica de intervenir para visibilizar las vejaciones, los abusos, las discriminaciones, la falta de oportunidades. El código dramático que escoge para ello es el humor farsesco.

Hay una risa que nace del desprecio, y otra risa liberadora. Hay registros humorísticos que no se ríen del débil, sino de la tiranía. En la obra este retrato sarcástico se ha construido con un escenario hiperbólico, con un protagonista irrisorio, secuencias patéticas y siniestras, alusiones a la fábula grotesca, a la topografía corporal, a lo antropofágico y lo escatológico, al contrapunto acústico, al travestismo, a la gestualidad fantochesca y al lenguaje agresivo de una mojiganga soez, con intertextualidades con el teatro alegórico medieval, el auto sacramental barroco, el circo y el código del mundo al revés” y el “mundo todo es máscaras”, que miran con esperanza la fragilidad que pueden tener las supuestas fortalezas de los movimientos tiránicos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASZYK, U. (1995). *Entre la crisis y la vanguardia*. Varsovia: Universidad de Varsovia.
- BACHELARD, G. (1957). *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, M. (1965). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 2002.
- BATAILLE, G. (1957). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- BERENQUER, Á. (1977). “El hombre y la mosca de José Ruibal. Un análisis apasionado del poder”. En *El hombre y la mosca*, José Ruibal, 152-184. Madrid: Fundamentos.
- BONNÍN VALLS, I. (1998). *El teatro español desde 1940 a 1980. Estudio histórico-crítico de tendencias y autores*. Barcelona: Octaedro.
- CASTELLVÍ DE MOOR, M. (1975). “Esquemmatización y objetivación simbólica en el teatro de José Ruibal”. *Journal of Spanish Studies-20th Century* 3.1., 16.
- CRAMSIE, H. F. (1984). *Teatro y censura en la España franquista. Sastre, Muñiz y Ruibal*. New York / Berna / Frankfurt am Main: Peter Lang.
- DURAND, G. (1982). *Estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.
- FERRERAS, J. I. (1988). *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid: Taurus.

- GARCÍA-PASCUAL, R. (2012). "Protocolo de valoración del código de comunicación grotesco en las creadoras teatrales (siglos XX y XXI). Teoría y práctica escénica". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 21, 11-53.
- GILLESPIE, G. (1972). "Estreno mundial de *El hombre y la mosca*". *Primer Acto* 142, 3.
- HALSEY, M. T. y ZATLIN BORING, P. (eds.) (1999). *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*. Pennsylvania: Estreno.
- HOEG, H. (1997). "El nuevo teatro español a los ojos de José Ruibal". *Anales de la Literatura Española Contemporánea / Annals of Contemporary Spanish Literature* XXII.3., 535-547.
- HUERTA CALVO, J. (1975). *El teatro español en el siglo XX*. Madrid: Playor.
- ISASI ANGULO, A. C. (1974). *Diálogos del teatro español de posguerra*. Madrid: Ayuso.
- LÁZARO CARRETER, F. (1981). "El 'Teatro contra el público' de José Ruibal". En *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea (1939-1975)*, Vol. 8, Tomo 1, Domingo Ynduráin Muñoz (coord.). Francisco Rico (dir.), 666-668. Barcelona: Crítica.
- MEDINA VICARIO, M. Á. (1976). *El teatro español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- NIEVA, F. (1969). "Cuatro obras de José Ruibal". *Primer Acto* 109, 62-63.
- O'CONNOR, P. W. (1974). "José Ruibal: feminist unaware in *La secretaria?*". *Revista de Estudios Hispánicos* 7.3., 413-417.
- PÖRTL, K. (ed.) (1986). *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- RADIGALES, J. (1996). "¿Celestina...? No, gracias". *El Ciervo* 539, 37.
- RAGUÉ-ARIAS, M.<sup>a</sup>-J. (1996). *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.
- ROMERA CASTILLO, J. y GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (eds.) (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros.
- RUIBAL, J. (1971). *Teatro sobre teatro*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (1977). *El hombre y la mosca*. Madrid: Fundamentos.
- SILES, L. E. (1983). "José Ruibal: recuperar la tradición española". *Pipirijaina* 24, 30-33.
- VALDIVIESO, L. T. (1979). *Bibliografía de un teatro "silenciado"*. Pennsylvania: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- VILLALBA ÁLVAREZ, M. (2000). "Simbología escenográfica en al obra teatral de José Ruibal: 'Teatro Underground español' ". En *La estética de la trasgresión. Revisiones críticas del teatro de Vanguardia*, Antonio Ballesteros González, A. y Cécile Vilvandre de Sousa (coords.), 149-158. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- VILCHES DE FRUTOS, M. F. (1999). "La generación simbolista en el teatro español contemporáneo". En *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*, Martha T. Halsey y Phyllis Zatlín Boring (eds.), 127-136. Pennsylvania: Estreno.
- WELLWARTH, G. W. (1972). *Spanish Underground drama*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- \_\_\_\_ (1975). "José Ruibal, dramatic symbolist". *Estreno* 1, 32-35.

Recibido el 24 de mayo de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.