

DESDE *EL FERNANDO* (1972) HASTA *AQUEL FERNANDO* (2012)
JERÓNIMO LÓPEZ MOZO Y EL BICENTENARIO DE LA
CONSTITUCIÓN GADITANA

MANUELA FOX
Università di Trento

LA CELEBRACIÓN DEL SEGUNDO CENTENARIO de la primera constitución española, la «Pepa», promulgada en Cádiz, el 19 de marzo de 1812, fue el pretexto para la redacción del texto teatral que aquí se presenta, *Aquel Fernando*, escrito por Jerónimo López Mozo¹. El autor, uno de los más contundentes e incisivos de la escena española de la segunda mitad del siglo XX y de estos primeros años del XXI, empezó su actividad en 1964, con la redacción de su primera pieza, *Los novios* o *La teoría de los números combinatorios*, para llegar al día de hoy a alcanzar los ochenta textos dramáticos escritos. Fue uno de los miembros de la fundación de la Federación Nacional de Teatro Universitario, en 1966; fue secretario general de la Asociación de Autores de Teatro, entre 1995 y 1998; ganó el Premio Nacional de Literatura Dramática en 1998, con la pieza *Alhán*, y la Medalla de la Asociación de Directores de Escena de España, en 2005. Además, en 2006, la XIV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante le rindió homenaje. En los años sesenta, periodo de grandes cambios en el mundo teatral español, optó por una teatralidad innovadora que, aun surgiendo del contexto nacional, guiñaba el ojo a las experimentaciones europeas y norteamericanas.

En sus textos está presente la unión de elementos del teatro del absurdo, del teatro político y épico, del espectáculo como ritual, para poner en escena los temas de la incomunicación, del aislamiento, del malestar del hombre contemporáneo y, evidentemente, de la oposición al régimen franquista. Además, siempre

¹ No es la primera vez que López Mozo redacta un texto de encargo para la conmemoración de un aniversario histórico: en 2008, su *Puerta del Sol. Un episodio nacional*, basado en la obra de Pérez Galdós, recordaba el bicentenario del Dos de Mayo.

estuvo lejos del teatro comercial, centrando su atención a un público marginado, geográfica y socialmente. Muestra de esta actitud es su volumen teórico de 1976, *Teatro de barrio, teatro campesino*. Con la Transición, entran en su teatralidad algunos de los elementos más característicos de su producción madura, o sea la intertextualidad, la intermedialidad, la metateatralidad.

En mi opinión, en la escritura de López Mozo aparecen dos vertientes, que en *Aquel Fernando*, como veremos, cuajan de manera especialmente significativa. Se trata, por un lado, de mostrar su compromiso civil a través de la presentación de temas históricos o de la actualidad para reflexionar sobre la sociedad española y, por otro, de aumentar el alcance de los textos gracias a complejos juegos metateatrales e intertextuales, para llegar a una reflexión sobre el papel sociológico del artista en la sociedad contemporánea. Entre sus piezas más significativas recordemos: *Guernica* (1969), *Anarchia 36* (1970), *Parece cosa de brujas* (1973), *Como reses: memoria de un matadero* (1979), *Yo, maldita india...* (1988), *Eloídes* (1990), *El arquitecto y el relojero* (1999), *Ella se va* (2001), *El olvido está lleno de memoria* (2002), *La bella durmiente* (2010) y *Cúpula Fortuny* (2012).

Por lo que se refiere a la redacción de *Aquel Fernando*, López Mozo aceptó el encargo de César Oliva y de Acción Cultural Española para representar durante el verano de 2012, en el programa de La Huella de la Barraca, una nueva versión —o, mejor dicho, una reescritura— de una pieza de 1972, *El Fernando*, texto escrito en colaboración y obra símbolo del teatro universitario e independiente español del tardo franquismo, cuya creación había sido impulsada por el mismo César Oliva, entonces director del Teatro Universitario de Murcia. *El Fernando* ganó el Festival de Sitges en 1972 y se estrenó el 13 de octubre del mismo año en el Teatro Prado de la localidad catalana, interpretado por el Teatro Universitario de Murcia con dirección de Oliva, y contaba con la labor de los dramaturgos José Arias Velasco, Ángel García Pintado, Jerónimo López Mozo, Manuel Martínez Mediero, Luis Matilla, Manuel Pérez Casaux, Luis Riaza y Germán Ubillos, o sea algunos de los nombres más trascendentes del llamado «nuevo teatro español» y del teatro *underground*. Tuvo un éxito

enorme y una gran repercusión en el mundo del teatro por las peculiaridades de su escritura, pero tuvo poca difusión porque la censura acabó prohibiéndola por las referencias al régimen. En efecto, tras el estreno en Sitges solo se representó cuatro veces más, en Badajoz, en Salamanca (Cátedra Juan del Enzina), Tarragona (Universidad Laboral) y Murcia (Teatro Romea).

Campal Fernández [2003a] define la pieza como «monumento colectivo a la farsa esperpéntica [...] donde a través de una apariencia lúdica y de sencillez conceptual se vuelcan agudas críticas al franquismo mediante el trasvase temporal». De hecho, el tema de raíz histórica fue elegido para reflexionar sobre la contemporaneidad, a partir de uno de los momentos más conflictivos de la historia de España, el que dio el comienzo a las llamadas dos Españas, o sea la época de Fernando VII, en la que se enfrentaron la nación ilustrada, representada por las Cortes de Cádiz, y la tradicional, anclada en la monarquía. El complejo proceso de creación de esta peculiar pieza lo encontramos descrito con palabras de César Oliva, en la introducción a las dos ediciones que de ella se hicieron, la de la revista *Yorick* (diciembre de 1972) y la de la Editorial Campus (1978).

El resultado de la redacción colectiva de *El Fernando* fue la de un texto de resonancias posmodernas, como pone de relieve John Gabriele [2005: 39], que rompía con la presentación cronológica de los hechos, para mostrar un mundo dominado por elementos conflictivos, de los que la pieza teatral mostraba una acertada *mise en abyme*, gracias a su complejidad estructural y formal. Uniendo elementos del teatro histórico y del esperpento vallein-clanescos, surgió una pieza que se burlaba del glorioso pasado español para ridiculizar, criticar y denunciar el presente de la dictadura franquista. Con palabras de Eileen Doll [2008: 38-39],

la estructura fragmentada, de escenas no siempre interrelacionadas, de unos saltos temporales entre 1814 y 1812 y de puntos de vista dispares, crea una alienación fuerte para el público, que entonces puede/debe reflexionar sobre los paralelos entre el despotismo de Fernando y el del generalísimo Franco.

La experiencia del teatro colectivo fue un hito fundamental de la dramaturgia de los años sesenta y setenta, ya que permitía unir una determinada línea ideológica, evidentemente contraria al franquismo, a un hecho teatral experimental. César Oliva [1972: 6] lo describe así:

desaparecían las fronteras entre texto y compañía. Los autores eran plenamente conscientes de que se convertían en miembros del grupo que, en vez de salir a la escena, habían escrito un cierto número de diálogos. Para ellos la experiencia representaba una oportunidad de intercambiar ideas, de cooperar conjuntamente en un producto cuyo final debía ser igual para todos.

En ocasiones sucesivas, López Mozo lamentó el hecho de que el espectáculo se hubiese podido representar tan pocas veces, frente al esfuerzo y a la labor que supusieron su redacción y su puesta en escena.

La reescritura de *El Fernando*, titulada alusivamente *Aquel Fernando*, solo utiliza materiales aportados por López Mozo (y no por los demás autores) a aquel espectáculo. Se estrenó —en una versión bastante diferente a la que aquí se publica²— el 6 de julio 2012, con la dirección de Juan Luis Mira, y se hicieron numerosas funciones hasta mediados de agosto en pueblos de Andalucía, Murcia, Madrid, Valencia, Castilla, Cantabria. En noviembre, se representó en la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante y tuvo buena acogida.

Como vimos, *El Fernando* colocaba integralmente la acción en el siglo XIX, configurando así un drama histórico *tout court*, si bien lejos del realismo, como ponen de relieve las palabras de Doll [2008: 38], «el distanciamiento a través de lo grotesco y de los elementos de la farsa en esta obra, herencia de Brecht, crea el comentario crítico sobre las maquinaciones de los absolutistas, apoyados por la Iglesia, y de los resultados ridículos para el pueblo

² En la puesta en escena adaptada de *Aquel Fernando* que realizaron Juan Luis Mira Candel y Pascual Carbonell, un grupo de ancianos, antiguos actores y ahora huéspedes en una residencia, se vuelve a montar *El Fernando*, con la intención de conmemorar los doscientos años de la Constitución, convirtiéndose, por la magia del teatro, en los jóvenes actores universitarios que fueron.

español», recurso que aparece también en *Aquel Fernando*, pero filtrado esta vez por el discurso metateatral y por el empleo de varios niveles temporales. De hecho, *Aquel Fernando* arranca en el siglo XXI, en la contemporaneidad, en la España de la crisis económica, de los indignados, de la relatividad ideológica, para reflexionar sobre la Constitución y su vigencia actual, a través de la puesta en escena de episodios de la historia del siglo XIX y XX. Por lo que se refiere a «La Pepa», no hay que olvidar que fue la primera constitución promulgada en España y una de las más liberales de su tiempo, estableciendo la soberanía de la nación — no ya del rey —, la separación de poderes, el sufragio masculino, la libertad de imprenta e industria y la ciudadanía española para los nacidos en territorios americanos. Además, acabó con el feudalismo y la Inquisición, marcando un hito en el proceso democrático de la España de la primera mitad del siglo XIX y convirtiéndose en uno de los mitos fundacionales de la nación moderna. Por lo contrario, su abolición, el 4 de mayo de 1814, a los dos años de ser aprobada, fomentó la existencia de las llamadas dos Españas, una irremediable división entre liberales y conservadores que marcará la historia de la nación en los dos siglos sucesivos y que tuvo como fatal desenlace la Guerra Civil y la consiguiente dictadura. Reflexionar ahora sobre la primera constitución, doscientos años después, en una temporada para España de ásperas críticas contra el gobierno, de desahucios, de paro, de hipotecas, de monopolio de los bancos en las políticas económicas, significa recordar que este primer esfuerzo liberal, lamentablemente fallido, tuvo que esperar hasta 1978 para que fuera plasmado en una forma de convivencia política, por fin democrática y estable, y mirar a ella como recordatorio para que los momentos más dramáticos de la historia española no vuelvan a repetirse.

El texto que presentamos, *Aquel Fernando*, parte de uno de los presupuestos del teatro histórico, o sea la representación de hechos pasados para reflexionar sobre el presente. Sin embargo, aquí, la compleja red intertextual y metateatral añade al texto un gran interés incluso en el ámbito dramático, ya que los niveles temporales se multiplican y entrelazan y van de la actualidad

—en la que se sitúan los dos personajes principales, Claudia y Pablo, cuya memoria arranca en los años setenta—, hasta la época de Fernando el Deseado, donde se ambienta la pieza que los actores ponen en escena. No es insólito el entrelazamiento de planos temporales en las piezas de López Mozo; pensemos, por ejemplo, en *Yo, maldita India* (1988), en la que un anciano Bernal Díaz del Castillo recuerda la historia de Malinche, en *La infanta de Velázquez* (1999) que describe el viaje de la infanta a través de una Europa en llamas hasta su encuentro con Kantor, o en *Las raíces cortadas* (2003) sobre Victoria Kent, Clara Campoamor y su enfrentamiento a propósito del sufragio femenino.

Como aludí, la constante referencia intertextual de *Aquel Fernando* es la pieza *El Fernando*, ya que el núcleo del texto contemporáneo es justamente la improvisada puesta en escena del antiguo espectáculo, por parte de un grupo de los actores que la presentaron, surgidos de la memoria de uno de ellos, Pablo, ahora funcionario en la administración pública. El hombre ha recibido el encargo de hacer una encuesta entre los «indignados» sobre la vigencia de la actual constitución. Entusiasmado por el encargo, cuenta a Claudia, una joven compañera de trabajo, haber sido actor durante la dictadura, un aficionado que colaboró con el teatro universitario justamente en la puesta en escena de *El Fernando*, pieza que, como comentamos, vierte sobre la Constitución de 1812.

El vínculo intertextual e intratextual con *El Fernando* es evidente y explícito, ya que de la pieza se cuentan la historia de su redacción, los problemas con la censura y lo excepcional de una pieza que contaba con ocho autores y más de veinte actores. Las palabras con las que Pablo cuenta su pasado de actor universitario se materializan en el escenario («el de la memoria»), una tarima a la que Pablo se arrima para leer el comienzo de *El Fernando*, que consistía en la declamación del decreto con el que Fernando VII declaró nula la constitución, en 1814.

A este escenario de la memoria, acuden los antiguos actores de los años setenta para volver a poner en escena la pieza, con las dificultades debidas, en primer lugar, a los fallos de la memoria, así que, nada más encontrarse, establecen un acuerdo que es:

«jugamos a representar *El Fernando* a nuestra manera». Los personajes —cuyos nombres López Mozo ha elegido al azar entre los de los actores del TEU de Murcia que, en 1972, representaron *El Fernando*— reparten los papeles y vuelven a poner en escena algunos momentos de la antigua pieza. Pero, además de los fallos de la memoria, hay más dificultades que se presentan a la hora de recitar: el número de los actores es muy reducido respecto a los años setenta, no recuerdan los parlamentos, quieren hacer cambios («Digo yo que aquí se podría meter una canción. No vendría mal y, de paso, yo me tomo un respiro»), se olvidan de los movimientos escénicos, improvisan («Eso no está en el libreto»); «Corremos antes de que el fraile rijoso, a base de improvisar, se vaya por los cerros de Úbeda»).

Además, los personajes se meten con la labor del dramaturgo, por ejemplo, quejándose de la escasez en el número de los actores o criticando algunas elecciones. Un ejemplo de esta actitud es el de Pablo explicando a Claudia que la escena de baile para la bienvenida al rey Fernando se desarrollaba en un manicomio, elección que a él no le acaba de gustar:

Pero a mí, el argumento que dieron no me convenció. Explicaron que era histórico que los organizadores tuvieron dificultades para encontrar en el trayecto que recorría el Rey en su viaje a Madrid, algún palacio que estuviera en condiciones de acoger la fiesta con dignidad. Después de muchas vueltas, les pareció que, haciendo algunos retoques, un imaginario manicomio no era mal lugar. Para mí que la verdadera razón fue otra. Seguro que alguno de los dramaturgos había visto una representación del *Marat-Sade* y se dio cuenta de que las escenas de locos son muy teatrales. El autor listillo fue tan poco original, que hasta sacó a una monja.

El análisis metateatral sobre el papel del dramaturgo es un tema recurrente en las piezas de López Mozo, sobre todo en las últimas, algunas de las cuales están dedicadas especialmente al tema³. Los propósitos son distintos y pueden ser subrayar su colocación en la sociedad, reivindicar la libertad de expresión o,

³ Se trata sobre todo de las piezas breves *Cinco variaciones para una acción teatral* (2001), *María Galiana, el sueño de una noche de teatro* (2003), *En aquel lugar de*

como me parece más acertado en este caso, poner de relieve la necesidad de denunciar las injusticias o recordar un pasado que la sociedad quiere olvidar o que corre el riesgo de pasar desapercibido.

En *Aquel Fernando*, el contacto entre los dos niveles constituidos por la situación actual y por la puesta en escena de *El Fernando* es constante: de vez en cuando, Pablo sale de su papel de actor y vuelve al escenario actual para aclarar cosas a Claudia, resumir la antigua pieza, o bien Claudia se suma a los actores en un coro o toma una taza de chocolate que preparan en escena; los actores pueden interrumpir la puesta en escena para quejarse o comentar algo al público, en su caso, únicamente compuesto por Claudia. Un caso interesante es el del personaje de Hipólito, antiguo inquisidor (interpretado por Juan), que —sin salir de su personaje— se queja con Claudia del hecho de que la Inquisición fue abolida por la nueva constitución y auspicia su refundición.

En una ocasión, Pablo, saliendo del personaje, se dirige directamente al público para explicar recursos escénicos, como el hecho de que, a falta de actores, algunos interpretarán a dos personajes, poniéndose o quitándose una máscara. De esta forma, Pablo asume el papel de narrador teatral, una figura de resonancias antiguas, resucitada en el siglo XX, entre otros, por Brecht. Se trata de un personaje que permite, en el texto teatral, el pasaje de un nivel textual a otro nivel metatextual, como umbral o mediador entre mundos que de otra forma no tendrían contacto. Uno de los personajes que le toca a Pablo interpretar, en la puesta en escena metateatral de *El Fernando*, es justamente el de un actor (Marín), situación por la que el juego de espejos se multiplica. Está en una tertulia de monárquicos, a la que ha sido convocado para leer algunos artículos de la prensa liberal.

En esa misma ocasión, Hipólito, el que ha reunido a los contertulianos, presenta un muñeco hecho con hojas de periódicos liberales, que será quemado en una hoguera ritual y purifica-

la Mancha (2005), *Cráneo privilegiado* (2008) y *El dramaturgo escribe una obra breve de encargo* (2009).

dora. No es el único caso en el que se utilizan en la pieza simulacros humanos: mientras que en *El Fernando* se sacaba la estatua de un santo, disfrazada de rey, para celebrar su llegada, la misma situación se vuelve a presentar aquí con Pablo haciendo de estatua. Más adelante, un pelele colgado servirá al matarife para enseñar a unos liberales cómo se acuchilla a un hombre, ya que estos planean un atentado contra el rey. El uso de monigotes subraya la lejanía del realismo y la búsqueda de recursos grotescos y caricaturales.

Las alusiones y referencias intertextuales entre *El Fernando* y *Aquel Fernando*, son explícitas no solo a nivel temático y estructural, sino que encontramos evidentes paralelismos en algunas situaciones: por ejemplo, en la primera se sugiere el hecho de que el pueblo usaba las hojas de la constitución como papel higiénico, mientras que en la segunda Claudia afirma, aludiendo a los políticos, que «para los que yo me sé, la Constitución es como los clínex, pañuelos de usar y tirar».

Al igual que en la pieza *El Fernando*, en la representación que de ésta hacen los personajes de *Aquel Fernando*, las responsabilidades políticas e ideológicas a propósito del fracaso de los proyectos democráticos son compartidas entre liberales, partidarios de Fernando, pueblo y hombres de la Iglesia, aunque es evidente que la simpatía del colectivo de autores, en el primer caso, y de López Mozo, en el segundo, va hacia los liberales. La visión del pasado que nos dan los dramaturgos en ambos casos, sin embargo, no es maniqueísta, sino que pone de relieve la ingenuidad de los liberales, la ignorancia del pueblo, la corrupción de los monárquicos y lo retrógrado de las ideas religiosas que los personajes propugnan.

Volviendo a *Aquel Fernando*, en el momento en que termina la improvisada representación de *El Fernando* y el escenario de la memoria se apaga, Claudia y Pablo quedan solos en escena y el eje temático de la pieza se orienta hacia la actualidad. Se hace aún más patente la brecha generacional entre Claudia, que vive con entusiasmo la lucha pacífica de los indignados sobre problemas de la actualidad, y Pablo, que vivió el régimen y siente el deber de mostrar a su joven compañera de trabajo que la libertad de la

que puede disfrutar (aun en un periodo de dificultades) viene de antiguo y está colgada de un hilo. Mientras Claudia cree que la Constitución goza de buena salud y le parecen lejanas en el tiempo las amenazas de los reyes absolutistas e incluso las del régimen franquista, Pablo le recuerda que «la responsabilidad de los ciudadanos no acaba cuando aprobamos la Constitución. Nos corresponde ser sus guardianes. Debemos velar por su cumplimiento, evitar que la manipulen, contribuir a mantenerla viva». Y para hacer más eficaces sus palabras, presenciamos un nuevo viaje al escenario de la memoria, esta vez para recordar a Claudia un hecho más reciente, que fue potencialmente muy peligroso para la recién nacida época democrática en España, o sea el 23-F. Aparecen en escena algunos actores –uno de ellos haciendo el papel de Tejero– en una actuación muy en línea con el resto de la pieza y también con la estética de *El Fernando*, ya que, como leemos en una acotación, huye de «cualquier tentación realista. Prefieren la caricatura, elemento esencial de esa estética grotesca tan frecuente en el teatro español y que un día el maestro Valle rebautizó con el nombre de esperpento».

Cuando el personaje de Tejero pronuncia su tristemente famoso discurso, que empieza con las palabras «¡Quieto todo el mundo!», la acción escénica vuelve a la actualidad para hacer – gracias a los diálogos entre Pablo y Claudia – un breve balance sobre los logros democráticos del siglo XXI frente a los pasados. López Mozo subraya, a lo largo de toda la pieza, la idea de que un hecho lleva a otro y que no debemos olvidar lo que la historia nos enseña. Concretamente aquí tenemos un rey, Fernando, y un momento histórico fundamental de la historia de España –la aprobación y sucesiva abolición de una constitución liberal–, cuyas consecuencias llegan hasta nuestros días, a través del constante enfrentamiento entre las dos Españas. Olvidar los costes de los logros democráticos significa ponerlos otra vez en peligro.

La obra concluye con la idea de Claudia de realizar una obra de teatro que terminaría con una canción, que nada tiene que ver con las estrofas tristes y resignadas con las que terminaba *El Fernando* –recordemos, escritas aún durante la dictadura–, sino dedicada a la esperanza y a la confianza en la democracia, a la

conciencia del pueblo y a la vigencia de la Constitución, frente a las tentativas de quienes tratan de imponer despóticamente sus intereses económicos y políticos. No debe pasar desapercibido el hecho de que Claudia proponga escribir justamente una pieza de teatro para propugnar ideas democráticas: se trata de un guiño de ojo al aspecto más político del género dramático, a su alcance colectivo, a su potencial emotivo y a su carácter ostensivo, es decir, los mismos elementos que hacen de *Aquel Fernando* una pieza muy lograda y sugerente para celebrar el bicentenario del primera constitución española.

BIBLIOGRAFÍA

- CAMPAL FERNÁNDEZ, JOSÉ LUIS (2003a): «El hecho teatral en Mozo», *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, 8.
[http://www.la-ratonera.net/numero8/n8_mozo1.html].
- CAMPAL FERNÁNDEZ, JOSÉ LUIS (2003b): «El hecho teatral en Mozo (y II)», *La Ratonera, revista asturiana de teatro*, 9.
[http://www.la-ratonera.net/numero9/n9_mozo2.html]
- DOLL, EILEEN (2008): *El papel del artista en la dramaturgia de Jerónimo López Mozo. Juegos temporales e intermediales*, Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert.
- GABRIELE, JOHN P. (2005): *Jerónimo López Mozo: forma y contenido de un teatro español experimental*, Madrid, Fundamentos.
- OLIVA, CÉSAR (1972): «El proceso de creación de *El Fernando*», *Yorick*, 55-56, pp. 5-9