

Ernesto Caballero

**MANIQUÍS O ¿POR QUÉ CONFORMARSE  
CON MIRAR A LOS VIVOS?**

Introducción de  
EMILIO PERAL VEGA



GÉNESIS DE UNA EXISTENCIA (O LA RESISTENCIA AL CONFORMISMO) EN  
*MANIQUÍS O ¿POR QUÉ CONFORMARSE CON MIRAR A LOS VIVOS?*,  
DE ERNESTO CABALLERO

EMILIO PERAL VEGA  
Instituto del Teatro de Madrid  
Universidad Complutense

I

QUIZÁS el título de la pieza firmada por Ernesto Caballero (Madrid, 1957) que ahora editamos<sup>1</sup> pueda evocar, sobre todo al lector que haya tenido la oportunidad de vivir los míticos ochenta, una canción no menos mítica, y hasta si me apuran referencial para una generación de jóvenes que ahora peinan canas, del grupo gallego *Golpes Bajos*, protagonista de esa otra movida que, paralela a la madrileña, se gestó a las orillas de la ría de Vigo, en compañía de otros grupos de estética más extremada, tales como *Siniestro total* u *Os resentidos*; se trata, claro está, de *Fiesta de los maniqués*, incluida en el disco *A Santa Compañía*, de 1984. El espíritu subversivo y juguetón de Germán Coppini y Teo Garralda les llevaba a contemplar, en la distancia, y pidiendo a un indefinido tú se inhibiera en participar –«fiesta de los maniqués / no los toques por favor»–, el nacimiento a la vida de unos modelos de silicona que se solazaban en contrariar la dictadura humana lanzándose en los brazos de una catarsis colectiva [Lechado García 2005]. O quizás algún otro recuerde aquella canción de *Aguaviva*, titulada *El día que los maniqués rompan los escaparates* (1979), descripción de una rebelión que ansiaba, ante todo, «hacer añicos su vulgaridad», aquella a la que les habían condenado los humanos. Y hasta, si me apuran, el maniquí como metonimia inanimada de la condición claudicante del que interpreta, tal el caso de la canción homónima incluida en el álbum *Autobiografía*, de los ya extintos *Duncan Dhu*, allá por 1989. La vivificación de lo inanimado constituye, también, uno de los tópicos recientes de la otra gran industria de la cultura popular: el cine, ya desde una perspectiva amable –heredera del mito clásico de Pígmalión, en títulos como *Mannequin* (1987), dirigida por Michael Gottlieb–, ya desde la

---

<sup>1</sup> La obra, inédita editorialmente, fue estrenada en septiembre de 2008 en el Teatro Arenal de Madrid, bajo la dirección del propio autor y un elenco compuesto por Karina Garantivá, Julia Moyano, Arantxa Martí, Ainhoa Santamaría y Alexandra Nicod, a las que se unió la voz en off del Vigilante interpretada por Pepe Viyuela.

óptica de una fuerza amenazante llamada a castigar los excesos del hombre –así el caso de *I, Robot* (2004), dirigida por Alex Proyas–. Más allá del ámbito musical y cinematográfico, la atracción por el cuerpo inerte que cobra vida, aun cuando sea en el subconsciente del humano que lo idolatra, sigue dando frutos, incluso, en la narrativa española más actual; en 2007 se publicó, inicialmente en euskera y después en español, *Greta*, de la joven escritora vasca Jasone Osoro, una inquietante narración que desbroza el deseo obsesivo de Óscar por un maniquí bautizado con idéntico nombre al que da título a la obra.

## II

Sin embargo, no es novedosa, ni con mucho, la reflexión, desde muy diversos campos de la cultura y desde estéticas dispares y hasta antagonicas, en torno al ser inanimado –bibelot, títere, marioneta, robot o maniquí– que, capacitado para una existencia más o menos efímera, acoge con fruición esa oportunidad y se rebela, sea verbalmente sea en acción violenta, contra el hombre, dictador en potencia convencido de la exclusividad en la posesión de una vida libre y consciente: desde los sutiles matices danzados de *Coppelia* (1870), de Léo Delibes, pasando por el progreso mecánico de *La Eva futura* (1886), de Villiers de l'Isle Adam, y la fotografía surrealista de Man Ray (*Moda*, 1925; *Maniquí*, 1938), hasta llegar al expresionismo visionario de Fritz Lang (*Metrópolis*, 1926).

Sin ser escasa la enumeración antedicha, son la pintura y el teatro los ámbitos más ricos en cuanto a la recreación del maniquí y el autó-mata. En el arte figurativo, la Primera Guerra Mundial acompaña los primeros escauceos de Giorgio De Chirico, para quien el maniquí será una de sus obsesiones temáticas por cuanto «evocación» –metafísica– «de una integridad» –la humana– «perdida» [Crego 2007: 31], y símbolo, en consecuencia, de su apartamiento progresivo para cobijarse en la realidad inerte de los objetos. Véanse cuadros como *El Vaticinador* (1915) o *El Dúo* (1914-1915) por citar tan sólo un par de ejemplos. Continuó los pasos de De Chirico el también italiano Carlo Carrà, cuyos maniqués eran reflejo de su denuncia contra «el carácter inhumano del mundo tecnológico» [Crego 2007: 45], en cuadros como *La musa metafísica* (1917) y *Lo oval de las apariciones* (1918). Carentes de la dimensión filosófica de los pintores transalpinos, los alemanes George Grosz y Rudolf Schlichter, y el austríaco Raoul Hausmann buscan hacer de los seres inanimados que pueblan sus pinturas el reflejo in-moral de la sociedad europea en que se vivieron condenados a vivir

[*Autómatas republicanos* (1920), de Grosz, y *Los ingenieros* (1920), de Hausmann]. Por su parte, Marcel Duchamp y Francis Picabia buscaron dotar de una estética mecanizada a la vida sexual humana, mientras que Fernand Léger otorgaba un aspecto robótico a esos hombres inquietantes que se fundían con el fondo de sus cuadros (*Partida de cartas*, 1917).

El teatro, por su parte, constituye un banco de pruebas primerizo. Baste citar aquí como ejemplos espigados la labor desempeñada por los futuristas italianos –Depero, Prampolini y Balla a la cabeza– para quienes el *Teatro dei Piccoli*, exclusivamente integrado por títeres y dirigido por Vittorio Podrecca desde 1914, constituyó un elemento catalizador en cuanto síntesis de un actante no humano, por un lado, y de una línea antirrealista y musical, por otro, apoyada, casi siempre, en una evolución de la ópera bufa italiana; así también, el no menos importante rumbo constructivista que acoge la escena rusa a partir de Meyerhold y, claro está, la tecnificación corporal a la que se vio sometida el actor convencional –en un proceso, si se quiere opuesto, encaminado a «deshumanizar» lo humano– llevada a cabo por Schlemmer y la escuela Bauhaus [AAVV 2000].

Una tradición que encontró especial desarrollo en las letras españolas, sobre todo a finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX, período en el cual el muñeco se entiende, primero, como un correctivo al divismo actoral del ochocientos y, segundo, como la manera más eficaz de *reteatralizar* el hecho dramático, interpretado ahora por un ser que existe sólo *en y para* el teatro, aislado, en consecuencia, de unas experiencias ajenas que, pese a una intención contraria, están llamadas a influir en su actuación. El eslabón inicial de la cadena está constituido por Jacinto Benavente, quien en su primera apuesta dramática, un conjunto misceláneo de obritas tituladas genéricamente *Teatro fantástico* [Huerta Calvo / Peral Vega, ed. 2001] –con una primera versión de 1892 y otra, ampliada, de 1905–, incluye *El encanto de una hora*, protagonizada por dos figurillas de porcelana con estética Watteau, a saber Merveilleuse e Incroyable, a quienes, azarosamente, se les ofrece la posibilidad de disfrutar de una vida consciente durante el breve lapso de tiempo apuntado en el título. El distanciamiento que permite contar con un actor no humano o, al menos, que interpreta negando su condición de tal, otorga la posibilidad de enjuiciar no sólo diversas manifestaciones teatrales sino también comportamientos humanos en sentido general. El poder redentor del amor acaba por ser el mensaje de la obra, eso sí, tras haber ironizado sobre la concepción que los seres de carne y hueso tienen de él, sobre la futilidad de dicha

existencia y hasta sobre la incapacidad de aquéllos para interpretarla de un modo natural, empeñados siempre en vivir una metarrealidad impuesta desde afuera:

MERVEILLEUSE.-. - ¡Una hora de encanto!

INCROYABLE.- ¡La hora del amor!... La única que vale la pena de vivir... Hemos aquí, ridículo increíble, graciosa merveilleuse, despiertos apenas a la vida y fatigados de ella. Hemos revoloteado como mariposas cuanto nos permitía el limitado espacio en que nuestra vida se encierra, y ¿qué hallamos por fin? El cansancio, el fastidio. Si en este instante concluyera nuestra existencia y otra vez inmóviles quedara en nosotros sólo la facultad de recordarla, ¿valdría la pena de recordar allí eternamente estos momentos de vida ficticia?... Pero no: estamos solos y, por diferentes caminos, hemos llegado al mismo sentimiento: el vago anhelo de algo, que es vida de la vida. [2001: 96]

Menos conocida –e inédita desde el punto de vista editorial– es la pieza firmada por Emiliano Ramírez Ángel que, con el título *Drama en un bazar*, fue publicada en la revista *Por esos mundos* en diciembre de 1911<sup>2</sup>. Con este drama, protagonizado por «bibelotes, autómatas y fantoches de todas layas», Ramírez Ángel engrosaba un *corpus* de propuestas más o menos similares que, si bien dirigidas en primer término a un público infantil, ofrecían también una segunda lectura para un auditorio diverso. Tales son los casos de *La muñeca irrompible* (1910?), de Eduardo Marquina, estrenada en el «Teatro para los Niños» de Jacinto Benavente, y la posterior *Almas Brujas* (1921), de Manuel Linares Rivas. Así las cosas, nuestro autor dibuja dos de las líneas temáticas que habrán de ser continuadas tanto por Jacinto Grau –en *El señor de Pigmalión* [Peral Vega, ed. 2009]– como por el propio Ernesto Caballero: de un lado, la pulsión mimética que impele a los muñecos hacia la existencia humana y, de otro, la censura –o, más bien, la autocensura– que nace de los propios maniquís cuando están a punto de saborear la libertad respecto del hombre. En *Drama en un bazar* es Arlequín quien asume la condición redentora, y no tanto «para librar[s]e de las garras o de los mimos infantiles [sino, sobre todo] para salir de aquí, no depender de nadie, ver mundo» [1911: 954-955]. Pero, al tiempo que el bufón polícromo espolea a sus congéneres, Polichinela se yergue en fuerza contraria, medroso ante la posibilidad de vivir en un mundo donde su condición primera se diluya en la masa, de ahí que, ante la disyuntiva entre la libertad y la opresión, opte por impo-

<sup>2</sup> Agradezco a Javier Huerta Calvo me hiciera llegar una copia de esta pieza.

ner esta última a sus compañeros, provocando un incendio que acaba con todos: envidia sobre libertad, una moraleja fácilmente aplicable al mundo de los humanos en esa continua extrapolación entre los seres inanimados y un auditorio que, al menos en apariencia, no lo es.

En último término, la ya referida pieza de Jacinto Grau, la más compleja y rompedora entre los intentos llevados a cabo en la escena española, incapaz, a la altura de 1921, de entender la propuesta que el dramaturgo catalán ofrecía, de forma que, en un hecho sin precedentes y muy pocos consecuentes, fue estrenada primero en París, allá por 1923, y Praga, dos años después, para llegar a Madrid en 1928. Grau continúa con las dos líneas expuestas, a las que añade una clarividente reflexión sobre el paupérrimo estado de la industria escénica en España, en manos de empresarios que nada saben de teatro, y, también, la forja de una minuciosa rebelión *muñequil* que, más allá de manifestar la consabida cobardía entre algunos de los autómatas, tiene como objetivo final acabar con su particular demiurgo, Pigmalión. Sugestivo resulta, desde la óptica de las posibles influencias, cómo Grau hace recaer el definitivo sacrificio del titiritero en el menos acabado de sus títeres, Juan el Tonto, de forma pareja a Ernesto Caballero, quien –como se verá– hace acreedora de la decisión final de rebasar la puerta y, en definitiva, de abandonar la tiranía humana, a la más humilde de sus maniquís: Easy Wear.

### III

La propuesta de Ernesto Caballero se inscribe, pues, dentro de los cánones establecidos por una sólida tradición teatral y, en su estricto seguimiento, perpetúa algunas de las líneas que apuntábamos previamente. *Maniquís o ¿por qué conformarse con mirar a los vivos?* constituye, de un lado, una reflexión ácida, desde el distanciamiento que ofrece el ser inerte que cobra vida, en torno a la existencia humana y los procesos que conlleva de forma, al menos aparentemente, obligada; y, de otro, testifica la consabida venganza del recién nacido contra aquel que, agraciado con el don de la vida, se ha extralimitado en su disfrute satisfaciendo siempre su propia conveniencia.

Por lo que toca al primero de los extremos, la pieza de Caballero cabe ser interpretada como un divertimento –una farsa, en rigor, pues que hasta acto de ajusticiamiento y ulterior victoria del rebelde sobre el opresor contempla– que, en primer término, y siempre desde una óptica desmesurada, describe con pormenor los diversos estados –todos ellos con un efecto de progresivo adocenamiento– que van

adosados al hecho mismo de estar vivo: desde el pudor de que, al modo edénico, cobran conciencia súbita los desnudos maniquís, pasando por la impostura del lenguaje, contaminado, tan pronto ha surgido, de incapacidad para exhibir, a las claras, el mundo que se levanta ante sí:

PUNTO BLANCO.- No, no lo sé; pero tú lo has dicho, y luego también has dicho que no sabías lo que has querido decir al decir lo que has dicho; y eso no puede ser: no se puede decir algo sin saber qué es lo que se quiere decir.

Haciendo parada, después, en una supuesta preocupación trascendente de los maniquís, quienes, cuales hombres *in potentia nascendi*, y casi al mismo tiempo que descubren su cuerpo, pretenden, en un acto inconsciente, protegerlo del paso del tiempo y, en suma, de la posibilidad de su muerte; y también, la consiguiente necesidad de la *individualización* física, aparejada, en una unión tan aleatoria y ridícula como real si la hacemos extensible a la sociedad que nos rodea, con la condición ideológica de quien la ostenta. No de otra forma podemos entender la declaración de principios realizada por Punto Blanco: «[...] yo por ejemplo, con este broche nunca podría estar a favor de los matrimonios homosexuales», personaje que, interpelado ante argumentación tan incoherente, no puede por menos que afirmar «es como soy. Me gusta tener opiniones», una prueba más del juego de espejos entre nuestro *hoy* y ese otro paralelo que comienzan a construir los maniquís, tan posmodernos como los que presenciamos sus andanzas, y tan necesitados, ellos como nosotros, de consumir opiniones, en el convencimiento estúpido –pero más extendido ahora que nunca– de que todas ellas son respetables, aun cuando nazcan de las más soberanas ignorancia y estulticia. Concluye Caballero con una parodia del enamoramiento –ya desarrollada por Benavente en su primeriza obra–, punto común donde los haya en la existencia humana, protagonizado por la más glamorosa de las maniquís, Carolina Herrera, y un igual de la sección masculina, un estado que hace claudicar a la decidida fémina de sus ansias de libertad para quedarse, sin más, anclada a su vivir primero en los viejos pasillos de los grandes almacenes.

Sin embargo, todos estos ingredientes, más o menos espurios, del *cursus honorum* en que consiste esta existencia pretendidamente humana no tendrían sentido si no tuviéramos en cuenta la acción que desencadena la transformación de lo inerte en vivo: el beso furtivo y sucio que el vigilante de seguridad propicia a «sus bellas durmientes»;

sucio por cuanto nacido del ocultamiento y de la incapacidad del humano para proyectarlo sobre sus semejantes y, por tanto, de un ejercicio de poder sobre la que se sabe inferior y que no opondrá resistencia alguna. Como resulta evidente, Caballero juega, desde la óptica carnavalesca de la inversión, con uno de los tópicos más arraigados en la imaginería de los cuentos de hadas. Si la Bella Durmiente renacía de su sueño centenario gracias al apasionado beso del Príncipe, cautivado por su arrobada belleza, las maniquís de ropa interior irrumpen en la vida convencional para vengar, hasta la muerte, el acto fetichista del humano, «paralizado [...] por la insólita furia de quienes nunca, nunca hasta ese momento habían reaccionado ante ninguna provocación: la temida saña de los pusilánimes», extremo con que el autor –tal y como hemos señalado previamente– cumplía otra de las pautas impuestas por la tradición: la venganza. Más que el hecho argumental en sí, interesa hacer notar cómo la existencia de las maniquís brota –al modo de los hombres que heredan la condena divina impuesta sobre Adán y Eva– de la consumación furtiva de un deseo culpable. La vida *maniquí* –si se me permite la recategorización adjetival–, como la humana, necesita, en su propia génesis, del *olvido* de la culpa motriz –incrementada en nuestro caso por el ulterior acto de venganza– para su desarrollo, tal y como ratifica Easy Wear tras su relato retrospectivo: «Nos retiramos del lugar y ya humanas comenzamos a olvidar». Olvido y existencia cogidos de la mano como ingredientes necesarios de una misma ecuación. Un olvido que implica, también, el ocultamiento de la muerte, como punto de llegada inevitable y, sin embargo, preterido en el consciente racional, y cuya localización espacial se circunscribe al almacén subterráneo donde se apilan, de forma desordenada, «las que estaban antes que nosotras» o los miembros cercenados que sirvieron, en ocasiones mejores, para la exhibición de productos a mayor gloria de los humanos.

*Maniquís o ¿por qué conformarse con mirar a los vivos?* constituye, además, en su vertiente más realista –aquella que, incluso tamizada por los resortes grotescos, hace que el espectador se reconozca en ella– un retrato subsidiario de la sociedad española contemporánea. Desde esta perspectiva no puede considerarse arbitraria la ubicación de la acción, unos grandes almacenes –o para ser más precisos, El Corte Inglés, pues una de las maniquís responde al nombre de Easy Wear, marca blanca en la línea de textil juvenil para la empresa española–, y no sólo por la necesidad de situar a unos seres inertes cuyo único cometido es exhibir ropa de muy diversa condición, sino, sobre todo, por cuanto metonimia de una sociedad consumista cuyos grandes

retos éticos e ideológicos se reducen a subir o bajar una planta en ámbito tan inicuo<sup>3</sup>. De esta condición referencial da buena cuenta el grupo de personajes elegidos para emprender la rebelión contra los seres humanos: maniquís femeninos, pues más que a una reformulación sería de la igualdad y a una decidida apuesta por la diferencia –aquella que, más allá de lo biológico, crea, une y diversifica– asistimos, una vez más, a una exhibición impostada de intenciones, por muy políticamente correcta que sea, tan ruidosa y dañina en su exterioridad como feble en el fondo, prueba de lo cual es que, a lo largo del breve acontecer dramático –y, por extensión, durante las vidas de algunas potenciales espectadoras– cuatro de las cinco aguerridas maniquís abandonan su resolución inicial para conformarse con lo fácil: primero Carolina Herrera, por amor; después, L’Oreal, carcomida por la culpa; más tarde Marie Claire, amedrentada por el miedo de la suerte corrida por su precedente; por último, Punto Blanco, paralizada ante la perspectiva de la puerta que otorga la libertad: «No me siento con fuerza para traspasar esa puerta. Supongo que el tiempo me hará pensar que mi renuncia fue lucidez. Encontraré razones para justificarme y terminaré condenando a los audaces». Tan sólo Easy Wear sale a la calle, decidida a hacer algo más que «mirar a los vivos» en un estado diverso al suyo. El paulatino escrutinio de los personajes no es, ni mucho menos, casual, porque Caballero se queda con la más insustancial y la más modesta de las marcas, aquella a quien ha permitido espigar, a lo largo de la acción, las intervenciones más sustanciales y decididas: «Ellas declaran con la prenda elegida quiénes quieren ser y, sobre todo, quiénes no quieren ser», «Tenemos que hacer un esfuerzo por seguir siendo iguales ahora que somos diferentes»... y la única, también, convencida de una necesaria unidad de acción entre las *mujeres maniquís*. Su condición *interna* –como antes he explicado– a los almacenes que la cobijan implica, a su vez, una apuesta ideológica en virtud de la cual no sólo hay que rebasar el marco ficticio –los grandes almacenes– que, desde nuestra posición conformista, pretendemos sean la sociedad misma, sino que la transformación en pro de una

---

<sup>3</sup> Un asunto que sirve de base también a *Un busto al cuerpo* (1999), protagonizada por tres mujeres que, aunque parecen ser acreedoras de opiniones diversas en cuanto a la realidad, resultan a la postre meros peleles –de ahí que Caballero les haga compartir nombre, Cristina, tan sólo diferenciado por el 1, 2 y 3 que adosa a cada personaje– que modelan su discurso intelectual a las necesidades propias que van viendo surgir en cada momento.

nueva y diferente ha de surgir desde dentro y desde las escalas más bajas.

#### IV

La sabia conjunción entre poso tradicional y modernidad hace de la obra que ahora presentamos un hilván desde luego no aislado en la producción de Ernesto Caballero, un autor que, desde sus inicios, se ha interesado de forma recurrente por los clásicos españoles, ya como director de textos del Siglo de Oro –ejemplo de lo cual es *El amor enamorado*, pieza olvidada de Lope de Vega y estrenada en la sala Cadarso en 1986–, ya como buen hacedor de versiones para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, tarea que le ha ocupado en los últimos tiempos: los *Sainetes*, de Ramón de la Cruz, en 2006, y *La comedia nueva, o el café*, de Leandro Fernández de Moratín, en 2008, ya, incluso, ofreciendo sutiles puentes de intertextualidad –revestidos de homenaje– a algunos de nuestros clásicos contemporáneos, tales los casos de Ramón Gómez de la Serna –*Mi querido Ramón*, basado en una buena selección de sus greguerías y diversos fragmentos de su producción–, Rafael Alberti –*He visto dos veces el cometa Halley*, a partir de sesenta y dos de sus poemas– y Federico García Lorca –*María Sarmiento*, un ejercicio paródico respecto del teatro más amanerado del granadino, hecho desde la admiración por el autor y el desprecio a la recepción de que ha sido objeto–. Pero, más allá de esa atención por lo precedente, *Maniquís o ¿por qué conformarse con mirar a los vivos?* testimonia ciertas querencias temáticas de su producción original. Una es, sin duda, el tópico del personaje que observa y a la vez es observado, asunto que sirvió de base, de acuerdo a una estructura de cajas chinas, a *Squash*, pieza de 1988; para esta ocasión, lo aborda desde la quietud de los maniquís que, desprovistos aún de cualidades humanas, son capaces de captar y hasta analizar las reacciones de los humanos que los cosifican y utilizan, para luego asumir esa misma posición observadora respecto de aquellos otros congéneres, los masculinos, incapaces aún de desarrollar sus recién adquiridos sentidos.

No es ajena tampoco nuestra obra, como hemos visto, al enjuiciamiento crítico de la realidad, por mucho que se la observe a través de un prisma farsesco: tendencia y perspectiva que Caballero había explorado, con maestría, en alguna de sus más significativas piezas breves, especialmente en *Retén* (1991) –con resabios de la mejor comedia americana–, y en *Auto* (1992), una de sus apuestas más acabadas. Comparte también *Maniquís* con esta última su condición de confesión

coral de un grupo de personajes que, bien reunidos para declarar por un cercano accidente –en el caso de *Auto*– bien congregados por el azar en la planta de lencería de unos grandes almacenes, colocan sobre la mesa sus más íntimas miserias y van asumiendo la cambiante condición de burladores y burlados. A su vez, si en la primera de las piezas las cuatro *dramatis personae* testimoniaban una absoluta dependencia respecto de un camionero ausente, en el caso que nos ocupa las maniquís no ocultan tampoco la que tienen, aun cuando sea por vía de la negación, respecto del vigilante que las cosificaba. Común también es el final sartriano que destilan ambas piezas, aun cuando sea desde perspectivas contrapuestas: en *Auto* la «sala de espera» parece ser la antesala para una mejor vida, pues que, como sentencia el Marido en las palabras finales de la pieza, «eso es, estamos bien muertos» [1994: 35]; en *Maniquís*, el infierno está configurado por las dimensiones mayores de los almacenes y hasta por la aniquilación de la individualidad que otorgan el resto de los maniquís. La determinación de Easy Wear no es sino el rompimiento de la *cuarta pared*, constituida simbólicamente por la puerta que separa lo experimentado de lo por venir, lo aparentemente *muerto* de lo *vivo*, aun cuando en sus palabras finales se esconda el sentido último de la pieza: «¿Por qué conformarse con mirar a los vivos?», que, a estas alturas del análisis, cobra para nosotros una nueva dimensión. Ya no es tanto que Easy Wear no se conforme con *mirar* y decida *tocar, gustar* y hasta *vivir* con los vivos, sino, más bien, que aquellos que poseen –y creían no hacerlo– la cualidad de la existencia estaban entre las paredes del almacén; así, se lanza a vivir entre *los muertos*, esto es, entre nosotros, espectadores que presenciábamos su pericia desde la butaca o, si se prefiere, desde el otro lado de la puerta. Dicho elemento no es tampoco original en la producción de Caballero, puesto que ya lo había empleado como artilugio diferenciador entre dos mundos aparentemente opuestos en *Mientras miren* (1992), un texto breve que formó parte del espectáculo *Precipitados* –junto al también suyo *A Cafarnaún* (1995), *La pasión de Madame Artu*, de Leopoldo Alas, y *Papis y Oseznos*, de Ignacio del Moral–, dirigido por Jesús Cracio. Se trataba de una metáfora sobre la inmigración a partir de un marco simbólico, la puerta de entrada de una discoteca, desde la cual se prohibía sistemáticamente el paso a musulmanes y negros por cuestiones de estética.

Con todo, es *Te quiero, muñeca* (2001) el texto con el que *Maniquís...* guarda más similitudes, por cuanto, a partir del consabido esquema burlador-burlado, plantea un juego de identidades cruzadas en virtud del cual la condición autómatas de los personajes pende de un hilo,

azaroso las más de las veces, y escamoteado al espectador tanto como a las propias *dramatis personæ*. El experimento de la Doctora Robledo, capaz de dotar de voluntad y sentimientos a sendos robots, el femenino –encarnado por Nora, una creación de nombre parlante que hereda el de su mítica tocaya ibseniana de *Casa de muñecas*– y el masculino –a cargo de Andrés– no es sino una excusa futurista para reflexionar, en clave dialógica, sobre el inconformismo humano, su insatisfacción perpetua y su tendencia a buscar en el otro un eco de él mismo, una réplica insustancial de lo conocido que niegue cualquier atisbo de independencia y, por ende, de imprevisibilidad en la acción ajena. Se trata, al fin, de las llamadas que Ernesto Caballero realiza desde los escenarios en pro de nuestra resistencia al conformismo, a través de la ficcionalización de quien ve y escucha en seres inanimados que no son, en rigor, más que proyecciones de ese mismo auditorio.

## BIBLIOGRAFÍA

## FUENTES PRIMARIAS

- BENAVENTE, JACINTO (2001): *Teatro fantástico*, ed. Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega, Madrid, Espasa, col. Austral.
- CABALLERO, ERNESTO (1989): *Squash*, ed. Ignacio del Moral, Madrid, Antonio Machado.
- (1992) *Mientras miren. A Cafarnaún*, en *Precipitados*, ed. Guillermo Heras, Madrid, CNNTE.
- (1994): *Auto. Retén*, Madrid, SGAE.
- (2001): *Te quiero, muñeca. Un busto al cuerpo*, ed. Asunción Bernárdez, San Lorenzo de El Escorial, Ediciones la Discreta.
- GRAU, JACINTO (2009): *El señor de Pigmalión*, ed. Emilio Peral Vega, Madrid, Biblioteca Nueva.
- RAMÍREZ ÁNGEL, EMILIANO (1911): *Drama en un bazar*, en *Por esos mundos*, 202, pp. 951-959.

## FUENTES SECUNDARIAS

- AAVV (2000): *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- CAMPAL FERNÁNDEZ, JOSÉ LUIS (2007): «Ernesto Caballero, obra a obra», *La Ratonera: revista asturiana de teatro*, 19, p. 75.
- CISNEROS, GUILLERMO (1996): «Auto, de Ernesto Caballero, o la honestidad de una búsqueda», *Veinte años de teatro y democracia en España*, coord. Manuel Aznar Soler, Barcelona, CITEC, pp. 191-200.

- CREGO, CHARO (2007): *La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX. Perversa y utópica*, Madrid, Abada Editores.
- DOMÉNECH RICO, FERNANDO (2010): «Poética de lo real (Seis calas en la obra teatral de Ernesto Caballero)», en Ernesto Caballero, *En la roca*, ed. Ángel Facio, Madrid, Teatro Español, pp. 13-47.
- GABRIELE, JOHN P. (2002): «Ernesto Caballero: bibliografía selecta», *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, 2, pp. 25-27.
- LECHADO GARCÍA, JOSÉ MANUEL (2005): *La movida: una crónica de los ochenta*, Madrid, Algaba.
- LEONARD, CANDYCE, y JOHN P. GABRIELE (1996): *Panorámica del teatro español actual*, Madrid, Fundamentos.
- LÓPEZ MOZO, JERÓNIMO (2002): «Ernesto Caballero: su contribución al teatro español», *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, 2, pp. 23-24.
- NÚÑEZ PUENTE, SONIA (2009): «Corporalidad(es) y cibercuerpos en *Te quiero, muñeca* de Ernesto Caballero», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 34/2, pp. 119-140.
- PERAL VEGA, EMILIO (2008): «Las nuevas promociones», *Historia del teatro breve en España*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, pp. 1256-1282.
- PÉREZ-RASILLA, EDUARDO (1997): «Los dramaturgos jóvenes del panorama madrileño», *ADE-Teatro*, 60-61, pp. 85-93.
- STOICHITA, V. (2006), *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid, Siruela.