



Comunicaciones

***La maleta de los nervios*, de Antonio Álamo: exploración de la teatralidad en una comedia coral¹**

María Victoria Martínez

Escuela de Letras. FFyH. Universidad Nacional de Córdoba.

Departamento de Lengua y Literatura. Universidad Nacional de Río Cuarto.

Resumen

La maleta de los nervios, de Antonio Álamo, pone en escena algunos elementos del carnaval -las chirigotas gaditanas, de desenfadado humor popular-, sacadas de su contexto original. El autor realizó un taller de dramaturgia con las integrantes de la agrupación "La Chirigota de Las Niñas", y creó una "partitura escénica" en la que incorporó personajes y acción dramática a la estructura de improvisación original. Incluyó también algunas coplas de una de las actrices convocadas, en cuya "altísima calidad autoral" –según Álamo–, se trasluce la mejor poesía satírica tradicional, desde el Arcipreste a Quevedo.

Surgió así una pieza en la que tres amas de casa muestran en escena su equipaje vital, saturado de ansiedades e insatisfacción. Emplean para ello un lenguaje que no rehúye lo obsceno, lo escatológico o lo irreverente, y tratan temas de la calle y de todos los días: la ausencia de proyectos vitales, el consumo de drogas como refugio, las pequeñas mezquindades en las relaciones personales, la falta de criterios firmes en la educación de los hijos, la pobreza, el desempleo, la reacción ante la inmigración. En nuestro trabajo, a partir del texto proporcionado por el autor, ahondaremos en el análisis de la pluralidad de elementos puestos en juego en la creación dramática.

Palabras clave: Antonio Alamo - teatro - posmodernidad - chirigota - carnaval

Según sostiene Wilfried Floek (2004), el actual teatro español está marcado por rasgos típicamente postmodernos: diversidad estética, fragmentación de la acción dramática, deconstrucción de personajes, aplicación de técnicas intertextuales y metateatrales, incorporación de elementos de la estética del cine y del videoclip, necesidad de la participación del espectador en la construcción de sentido, concentración temática en la realidad cotidiana de las grandes urbes; son problemáticas frecuentes en escena la violencia, el recurso a las drogas, la soledad angustiada del individuo en el espacio social.

Francisca Vilches de Frutos (2005), por su parte, observa el triunfo, durante las últimas temporadas teatrales en los escenarios españoles, de "espectáculos comprometidos con la indagación sobre la identidad humana", en "un telón de fondo internacional de desorientación generalizada."

Así, *La maleta de los nervios*, de Antonio Álamo –estrenada en Madrid en el mes de octubre de 2009, dirigida por el autor–,² incorpora en la escena, con extrema libertad,

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación titulado "Poéticas emergentes en la literatura española actual", dirigido por la Dra. Mabel Brizuela en la UNC; proyecto que actualmente se halla en su segunda etapa (2010-2011), y cuenta con el aval académico y un subsidio económico de la Secyt de la FFyH UNC. Participa además del Programa de Incentivos a docentes investigadores.

² Nacido en Córdoba en 1964, vivió la adolescencia en Madrid, justo en el momento de la Movida; posteriormente se trasladó a Sevilla, y comenzó a publicar algunos cuentos. Licenciado en Derecho por la Universidad de Sevilla en 1988, al completar sus estudios, marchó primero a Londres, en donde vivió en ambientes bohemios; emprendió luego un viaje a Benarés, India, centro ecuménico del hinduismo, que dejó una huella profunda y personal en su pensamiento. Como autor de teatro ganó tres de los premios más prestigiosos de la dramaturgia española: premio Tirso de Molina (1993), Premio Born 1996 y 2005, más fue uno de los primeros galardonados con el Premio Marqués de Bradomín para Jóvenes Autores, con *La oreja izquierda de Van Gogh* (1991). Su escuela teatral ha sido, sobre todo, la práctica escénica: primero como codirector y



diversas formas de expresión artística. Su trabajo ratifica la hibridez genérica y estética señalada por la crítica, pues en él se incorporan elementos del carnaval –las chirigotas gaditanas, de desenfadado humor popular–, sacadas de su contexto original. La obra, surgida de una intencionada exploración teatral de la expresión carnavalesca de la chirigota, se organiza a partir de un formato y una estructura no convencionales. Álamo construye una comedia coral cantada y hablada, en la que predomina la polifonía de unas voces femeninas que se buscan a sí mismas en escena, y se expresan con el ritmo lingüístico y gestual del habla gaditana.

Según explica el dramaturgo, "el cincuenta por ciento del material es cantado en un verso muy coloquial; las cosas que estamos contando nos mueven en el filo de la navaja, son tan brutales que sólo pueden ser dichas a través del humor." (Fontcuberta, 2011)

En su trayectoria como autor y director dramático, Álamo ha demostrado permanentemente su interés por indagar en los márgenes de la teatralidad.³ Así, para este trabajo convocó a un taller de dramaturgia a las integrantes de la agrupación carnavalesca callejera "La chirigota de las niñas". De allí comenzó a surgir una "partitura escénica", en la que se enhebraron letrillas, coplas y romances de género popular, de autoría de Ana López Segovia, una de las actrices de la agrupación. Según Álamo, en la "altísima calidad autoral" de estas piezas puede reconocerse claros ecos de la mejor poesía española satírica tradicional, desde el Arcipreste de Hita o Quevedo, hasta poetas más recientes.

Así también, el autor enriqueció la estructura de improvisación original –carente de historia y personajes–, al incorporar un núcleo central de acción dramática, desarrollado por un conjunto de personajes fijos. Surgió así una pieza en la que tres amas de casa muestran en escena su equipaje vital, saturado de ansiedades e insatisfacción. El contenido de la propuesta, al decir de las chirigoterías, es no tanto feminista como femenino; escrito y puesto en pie por mujeres, resulta el medio de expresión idóneo para su particular visión de la vida.

Su estructura dramática, aparentemente desintegrada, es deliberadamente fragmentaria, pues el *relato* escénico es presentado en estructuras secuenciales yuxtapuestas con técnica cinematográfica. Se van desgranando así algunos aspectos de la historia de estas tres mujeres y sus familias, vecinas y amigas de un barrio popular: Macarena, una superviviente, es capaz de sacar dinero de cualquier parte, aún con

dramaturgo, con una versión libre del "Nosferatu" de Francisco Nieva, presentada por el grupo "El traje de Artaud" en los festivales de Heidelberg y Bruselas. Posteriormente ha trabajado con numerosos directores, como actor, ayudante de dirección o dramaturgo. En 1995 realizó un curso de dramaturgia en el Royal Court Theatre de Londres. Durante el curso 1998-99 residió en la Academia de España en Roma, donde escribió la novela *Nata soy*. En su tarea como director del Teatro Lope de Vega, de Sevilla, desde el año 2005 a 2011, dejó entrever sus inquietudes por la escena teatral y su pasión por los clásicos; así también, procuró abrir el escenario a nuevas propuestas nacionales e internacionales.

Entre sus obras teatrales cabe destacar: "La oreja izquierda de Van Gogh", Premio Marqués de Bradomín 1991. "Los borrachos" (1993), premio Tirso de Molina; Premio Ercilla al mejor montaje del año; finalista del Premio Nacional de Literatura Dramática, estrenada posteriormente en México, Argentina, Italia, Francia y Chile. "Pasos", Premio Palencia 1996, estrenada en España, Venezuela y Argentina, y traducida al italiano. "Los enfermos", Premio Born 1996, que ha sido montada en España, Francia y Argentina; se la ha traducido al catalán, al francés y al rumano. "Grande como una tumba", Premio Caja de España 2000. "Caos" (2000), basada en un relato de *¿Quién se ha meado en mi cama?*, que superó las trescientas representaciones y fue estrenada en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. "Yo Satán" (2005), basada en su tercera novela, que ha conocido diversas ediciones, fue traducida al ruso, y estrenada en Venezuela. "Veinticinco años menos un día", con la que ha ganado el premio Born 2005. "Cantando bajo las balas" (2008). Durante el año 2011 ha presentado *La maleta de los nervios* en Madrid; y *Cardenio* –reelaboración de una obra perdida de Shakespeare, inspirada en un episodio del *Quijote*–, con la Royal Shakespeare Company, en Stratford (Reino Unido).

³ Como lo demuestran algunas de sus incursiones en la dirección escénica: en su versión de "El retablo de las maravillas", a partir del texto de Cervantes, sumó la participación de discapacitados de varios países del mundo. Puso en escena, así también, "El Punto", con la participación de los pacientes del Hospital Psiquiátrico Penitenciario de Sevilla; "Chirigóticas", con la chirigota ilegal de Las Niñas ("agrupación musical callejera de carnaval"), que inauguró el Teatro José Monleón en Leganés (2005). Además, es autor de versiones y dramaturgias, tanto de autores clásicos como contemporáneos: "Cielo e infierno" (a partir de textos de Santa Teresa de Ávila y Fray Luís de León); "Donde hay escalas, hay tropiezos" (dramaturgia de "La Celestina"); "Las lecciones del hambre" (dramaturgia de "Lázaro de Tormes"); "Unamuno en la niebla" (dramaturgia a partir de la obra de Unamuno); "La cueva de Salamanca" (dramaturgia sobre el entremés de Cervantes); "Las ferias de Madrid" (versión de la obra de Lope de Vega).



actividades ilegales; Marisa, perfectísima ama de casa, termina sufriendo algunos episodios neuróticos en los que habla con una caca de perro; Milagri se ve siempre tentada por lo prohibido, sobre todo en el ámbito sexual.

El título de la pieza -orientador pragmático para la interpretación, como todo elemento paratextual-, surge de una chirigota llamada “La malita de los nervios”: “Es una expresión que utilizamos en Andalucía para suavizar el drama de la depresión, el Prozac y el Orfidal. Y la maleta hace referencia al bagaje que todos llevamos”, -según revelaran en una entrevista reciente las actrices de *La maleta*. (2011b)

El prólogo -que puede ser leído como una gran acotación referencial de ubicación espacio temporal-, brinda el marco inicial de situación:

2009... Estamos... en el... 2009.

80 años después del crack del 29, el crack del 29, y ahora, ahora...

Las empresas cierran, se despiden a los trabajadores (...)

La desesperación se infiltra en todas las ciudades y aldeas.

¿En todas todas? ¡No!

Una ciudad, poblada por irreductibles mujeres, resiste las embestidas y cornadas de la crisis, desplegando una sabiduría nada común.

(Álamo, 2009)

No hay referencias concretas a una ciudad determinada, pues Marisas, Macas y Milagris como las de la obra se encuentran en todas partes. Sí hay referencias que nos ubican en un espacio marginal, con una cronotopía particular, siempre en los lindes de lo social y políticamente aceptado. En un marco de derrumbe de la economía y de pérdida general de los valores, Milagri, Maca, Marisa y su entorno revelan la ausencia de proyectos vitales, el consumo de drogas como refugio, las pequeñas mezquindades en las relaciones personales, la falta de criterios firmes en la educación de los hijos, la pobreza, el desempleo, la reacción ante la inmigración. Debe aclararse que no se trata en absoluto de una reivindicación de las amas de casa; “dios nos libre”, dirá al respecto el autor. (2009)

Las tres amigas emplean un lenguaje que no rehúye lo obsceno, lo escatológico o lo irreverente, en frecuentes diálogos breves, de réplicas cortas, saturadas de humorismo, muchas veces salpicadas de rabelesianas referencias a tópicos fisiológicos o escatológicos. Algunos de los temas mencionados se concretan en la pieza en diversas situaciones: Maca aspira un polvo blanco de un frasquito, Marisa no puede dejar sus tabletas de Prozac, y Milagri procura aligerar con la bebida su soledad y desencanto. Paco y el canadiense, el marido y un amigo de Maca respectivamente, son vendedores de diversas sustancias. Las tres mujeres suelen hurtar hábilmente mercadería de los supermercados, como una forma de ahorrar unas monedas. Hay también jocosas referencias a cierta promiscuidad sugerida, pues Milagri muestra conocer muy cercanamente -entre otros hombres-, a Manuel y Paco, los maridos de sus dos amigas. El abuso psicológico y sexual de menores está también crudamente representado, pues Milagri denuesta hiperbólicamente a su hija Desirée (irónicamente, la que es deseada); mientras que Amparo -una niña deficiente, hija de Macarena, la más desamparada de la pieza-, es abusada en su casa por un amigo de su padre.

MILAGRI: (Entredientes) Desiré...

Te voy a meter una patada en el coño que vas a parir zapatitos.

(...)

Mira... ¡Te voy a dejar chata con la chancla! No... ¡No te digo ná!

(...)

Te voy a pegar una paliza que te voy a crujiir. ¡Bastarda! ¡Hija de la gran puta! Te voy a arrancar las uñas de una en una... Te voy a reventar la cabeza con la olla expresss. Te voy a atar a una silla, y como encima llores, te voy a sacar los ojos con una cuchara de café...



Te voy a pegar una patada en el cielo de la boca, que te voy a poner la cara del revés, que no te va a conocer ni la madre que te parió. Vas a llorar sangre, hija de la gran puta. Que tienes toda la mala sangre de tu abuela. ¡Maleducada! Niña, juega con la Barbie, hija, que eres igual de machorra que tu tía. (Álamo, 2009: Secuencia 4.2)

El texto de las acotaciones proporciona información acerca de la puesta en escena virtual del autor, al momento de elaborar el texto. Si bien es bastante parco en cuanto a las acotaciones referenciales de ubicación espacio temporal, algunas acotaciones kinésicas y gestuales proporcionan, por momentos, irónicas lecturas de sentido de toda la pieza. Así, cuando Milagri y Maca procuran aliviar la persistente depresión de Marisa, la acotación *cierra* la situación con la mirada del autor: "MILAGRI: No todo es para malo, Marisa. MACA: Mira el lado bueno de la vida. *Marisa, Maca y Milagri miran el lado bueno de la vida, pero sin rastro de él*". (Álamo, 2009: Secuencia 10)

Por otra parte, en la trama aparecen elementos anafóricos que definen líneas isotópicas claras: hastío, pobreza, depresión, falta de horizontes, la nostalgia de unas y otras por una vida pasada supuestamente mejor; las dependencias y obsesiones, por el orden y la limpieza en Marisa, por el alcohol y las drogas en todas.

MACA: ... Lo que te pasa a ti, y no te vayas a enfadar, es que eres demasiado perfecta, y cuando alguien es demasiado perfecta todo a su alrededor parece cojo, bizco ... Déjanos vivir. Que tienes frito a todo el mundo, a tu marido el primero. (...)

MACARENA: Desde luego, ella es que es perfecta, perfecta, perfecta. (...)

MARISA: Sí, soy la Perfecta Cuñada. (...) Yo no me equivoco nunca (...)

MILAGRI: Doña Perfecta. (Secuencia 1, 2)

MARISA (a MILAGRI): Anda que con lo que tú has sido...

MARISA: ¡Con lo que tú has sido!

MILAGRI: ¡Con lo que yo he sido, que todos los días estrenaba un vestido nuevo!

¡Que no bajaba ni a comprar el pan sin pintarme!

MACA (a Marisa): Hay que ver, con lo que tú has sido. La más limpia. Ella era la más limpia. (Álamo, 2009: Secuencia 10)

En la pieza se recurre frecuentemente, además, a referencias intertextuales a la tradición literaria y al cine, así como al juego en escenas de reflexión metateatral.

Marisa es reiteradamente llamada por sus amigas "Doña Perfecta" en irónica alusión al personaje galdosiano. Así también, el subtítulo de la segunda secuencia de la comedia -"Romancero de la perfecta cuñada"-, evoca a *La perfecta casada*, aquel muy difundido manual de preceptiva barroca de Fray Luis de León, aquí revertido en parodia: las instrucciones del fraile procuraban ofrecer infalibles fórmulas para la felicidad de los cónyuges, y señalaban a la mujer un supuesto camino de plenitud en mansa felicidad doméstica. Marisa, aunque sin conciencia de ello, aplica fóbicamente algunas de las fórmulas preceptuadas, y vive atrapada en su presente; indirectamente la pieza ironiza, además, con la larga pervivencia del manual, cuyas ideas básicas se aplicaron -más o menos modernizadas-, en la educación de las mujeres durante la etapa del franquismo.

La utilización del término "romancero" evoca, además, la larga tradición de poesía popular española: se suceden en este tramo de la pieza cinco extensos romances en octosílabos y rima consonante en los versos pares, en parte dialogados y en parte presentados coralmente, que exponen con chispeante humorismo las aptitudes domésticas de la perfecta cuñada. Constituyen un ciclo irónico, que parodia los ciclos heroicos del



romancero clásico, contrastados ridículamente con los vulgares sucesos de la existencia cotidiana de Marisa.

En otro orden, se repite en nueve ocasiones la expresión “tan bueno” para hacer referencia a Manuel, el marido de Marisa; irónica anticipación de su resignada aceptación del final *ménage a trois* planteado por Marisa, cautivada por Jhon el mormón; remozada referencia intertextual, además, a Lázaro de Tormes y su aquiescencia a la relación de su mujer y el arcipreste, para asegurarse cama y comida caliente.

MARISA

Si quieres estar conmigo
tiene que ser con el mormón incluido.
Que esto es como las lentejas,
o las comes o las dejas.

MACA

Y, claro, el Manuel, que para eso es muy hombre, cuando oye lo de las lentejas, ¿qué te crees que le dijo? (...) “Si hay lentejas que se quede el mormón, yo con tal de comer caliente...”
(Álamo, 2009)

Son frecuentes también los referentes culturales de procedencia mediática radial y televisiva, más ligados a la tradición carnavalesca: versos de canciones populares (“Cuando nadie me ve”, “Hoy en mi ventana brilla el sol”, “Mujer, si puedes tú con dios hablar”); referencias puntuales a personalidades del mundillo del espectáculo (la Pepi Mayo, Miguel Bosé, la Claudia Chifer, Hug Grant); la presencia sonora de efectos que aluden al escenario carnavalesco (pitos, efecto fanfarria, trajes de brillos); así como también la reiterada mención de nombres propios de supermercados y marcas comerciales de artículos de alimentación y limpieza, en las que muchas veces resuena como un eco la muletilla televisiva: “Pato, pato, pato, / yo me quedo con el patooooo!!!!” (Secuencia final).

El juego escénico de la metateatralidad, presente en distintos momentos de la obra, permite a los personajes distanciarse de sí mismos, y contemplarse desde otra perspectiva. Así, las protagonistas juegan en algunos momentos escenas metateatrales, en que reproducen el suceso de la compra cotidiana, y sus diarios afanes y artilugios para estirar el presupuesto; Milagri se desdobra, en un momento, en el personaje de la cajera del supermercado, y sus amigas juegan el rol de clientas de la compra. Esta representación dentro de la representación desdibuja para el espectador los límites de la realidad “real”; lleva también al cuestionamiento de la existencia de una realidad única, y de una división clara entre ésta y la ficción. En última instancia, pone en evidencia la labilidad de la identidad humana: el hecho de que un personaje sea capaz de crear e interpretar a otro sirve como recordatorio de que incluso la identidad del ser humano es relativa; de allí que Marisa, Maca y Milagri puedan jugar en clave farsesca los mismos episodios que poco antes eran presentados como motivo de gran aflicción.

En este experimento teatral Álamo logra, en última instancia, trasladar al escenario lo propio de la fiesta de carnestolendas: desmontar el mundo, revelar la alteridad de las cosas, invertir el orden establecido. En su afán por hacer avanzar las experiencias y posibilidades escénicas, logra la fusión de géneros y disciplinas habitualmente distanciadas: la chirigota, las coplas populares y algunos esquemas de dramaturgia más tradicional. Así también, en la obra pueden escucharse voces usualmente silenciadas: las de las mujeres, los marginales, los inmigrantes ilegales, los deficientes. Mujeres que hablan en escena sin pelos en la lengua, utilizando a veces un registro tradicionalmente “permitido” a las voces masculinas, transgresoras de la organización jerárquica establecida; que recrean situaciones farsescas en las que todos se ríen de todo y de todos, pero que en última instancia se instalan como un espejo para que una sociedad se mire y reflexione sobre sí misma.



La parodia y la ironía –procedimientos característicos de la literatura carnavalizada–, abundan en la propuesta, y se manifiestan ya en el epígrafe inicial, un verso de Vladimir Maiakovski, que bien puede resumir el sentir de estas nerviosas mujeres: “La barca del amor chocó contra la vida cotidiana.”

Bibliografía

- Álamo, Antonio (2009). *La maleta de los nervios*. Versión de estreno, 24 de octubre.
- Bajtín, Mijail (1974). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Barcelona: Barral.
- Cocimano, Gabriel (2001). “El sentido mítico y la metamorfosis de lo cotidiano en el carnaval.” *Gazeta de Antropología*, N°. 17. Universidad de Granada.
- Chirigóticas (2009). *Dossier del estreno de "La maleta de los nervios"*. Estrenada el 24 de octubre de 2009 dentro del “XIV Festival Internacional Madrid Sur.” Teatro José Monleón de Leganés, Madrid. En: www.chirigoticas.es/intranet/.../Dossier%20La%20Maleta%20def.doc
- Diverso, Gustavo (1989). *Murgas. La representación del carnaval*. Montevideo.
- Floek, Wilfried (2004): “El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la posmodernidad”, en revista *Iberoamericana*, IV, 14, p. 47. <http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/.../Iberoamericana/14-floeck.pdf>
- Fontcuberta, Isaura G. (2011). “La maleta de los nervios' viene cargada de humor”. Diario *El mundo*, Madrid, martes 19 de abril. En: <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/04/12/ocio/1302608114.html>
- Gray, María (2011). *Claves y estrategias metateatrales. Una propuesta para el estudio y práctica del metateatro en la contemporaneidad*. Madrid: O Greló. http://www.anagnorisis.es/pdfs/castro_gonzalez.pdf
- López Mozo, Jerónimo (2006). “El teatro español ante el siglo XXI.” Revista *Monteagudo*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. 3º Época. Núm 11, pp. 41-54.
- Pérez, Sara (2011b). “Humor se escribe con 'm'”. Diario *El mundo*, Madrid, martes 19 de abril. En: <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/04/18/ocio/1303124434.html>
- Toro, Alfonso de (2004). “Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad postmoderna o el fin del teatro aristotélico.” En Toro, Alfonso de (ed.) *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Vilches de Frutos, María Francisca (2005). *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*. Ámsterdam: Rodopi. <http://books.google.es/books?id=lmzvp2TgHKwC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>
- Viñas Piquer, David (2000) *Historia de la Crítica Literaria*. Barcelona, Ariel. Cap. “Principales conceptos bajtinianos”, pp. 462-470.

Datos de la autora

María Victoria Martínez, Doctora en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba, es docente de Literatura Española en la UNC y en la Universidad Nacional de Río Cuarto; ex becaria de la Agencia Española de Cooperación Internacional, especializada en Madrid en Lengua y Literatura Española; profesora visitante en las Universidades de Valencia, Las Palmas de Gran Canaria (España) y Universidad Federal de Paraná (Brasil); investigadora en diversos proyectos sobre temas de Literatura Española, subsidiados por SECyT. Ha participado en congresos y jornadas científicas nacionales e internacionales de su especialidad, y realizado diversas publicaciones.