

VERÓNICA AZCUE

**LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA Y LA AMENAZA GOLPISTA
EN *JUECES EN LA NOCHE*, DE ANTONIO BUERO VALLEJO,
Y *LAS HILANDERAS*, DE JOSÉ MARTÍN ELIZONDO**

A treinta años del intento de golpe de estado del 23 de febrero, contamos ya con un conjunto variado de representaciones en diversos medios y géneros –cine, televisión, teatro o novela–, centradas en el análisis y la reconstrucción de las circunstancias y de los sucesos ocurridos en torno al fenómeno golpista de los primeros años de la transición democrática. Recientemente, los medios audiovisuales nos han ofrecido propuestas como la serie televisiva, *23F: El día más difícil del rey* (2009), o la película *23F* (2011), las cuales intentan reproducir los sucesos particulares ocurridos aquel día en el que la democracia española se vio amenazada tras el asalto al Congreso por un grupo de guardias civiles liderados por el Teniente Coronel Antonio Tejero. Es característico de estas versiones la presentación de la secuencia exacta y cronológica de los hechos, así como la insistencia en la figura del rey, con la precisa descripción de su intervención y mediación en el suceso.

Ya desde los momentos anteriores o inmediatos al golpe se venían produciendo, sin embargo, una serie de obras que, tomando como referencia el marco más amplio de los primeros años de la transición, se proponían reflejar y analizar la inestabilidad y la tensión política y social que caracterizó a aquella época, la cual desembocó en la intentona de golpe. En este sentido, la película de Juan Antonio Bardem, *Siete días de enero* (1979), resulta pionera. El presente estudio se centra en la representación de este suceso y de las circunstancias que lo provocaron en el medio teatral y las obras que se estudian, *Jueces en la noche*, de Antonio Buero Vallejo, y *Las hilanderas*, de José Martín Elizondo, producidas con anterioridad al golpe son, además, versiones anticipatorias del suceso. Evidentemente, el carácter premonitorio de estas obras no resulta un hecho destacable, si consideramos que toda una sociedad presentía la amenaza de un golpe de estado¹, pero vale

¹ La amenaza de golpe era un asunto del que, como recuerda Javier Cercas en su reciente ensayo o crónica *Anatomía de un instante*, todo el país era consciente. El terrorismo y la crisis económica habían provocado una situación de inestabilidad y el escepticismo político y social frente a la democracia crecía. Si en ciertos círculos y sectores políticos corría el rumor de que era necesario y conveniente una intervención militar, en lo que respecta a la sociedad

la pena insistir en la tendencia y capacidad del teatro de reflejar del modo más inmediato y cercano los conflictos políticos del momento histórico particular. Del mismo modo, quiero destacar el compromiso particular de estos dos dramaturgos que, a partir de estéticas y perspectivas diferentes, expresaron su conciencia de la amenaza golpista, al tiempo que centraron su interés en el análisis de los problemas y contradicciones que presentaba aquella democracia apenas instaurada.

Estrenada en Madrid en 1979², *Jueces en la noche* sitúa la acción en los primeros años de la transición y refleja de modo preciso el clima de violencia y la inestabilidad política y social del momento. Los diálogos hacen referencia explícita a los asuntos y sucesos más característicos: la serie de atentados terroristas y las actuaciones de grupos ultras o las continuas protestas sociales contra las centrales nucleares o ante la propuesta de entrada de España en la OTAN. Los personajes describen una ciudad, identificada como “la capital del estado y en nuestro tiempo”, en cuyas calles actúan jovencitos armados de cadenas y navajas o en cuyas esquinas destaca la presencia de policías armados con metrallas. Esta tendencia a la concreción espacial contrasta con la imprecisión y la ambigüedad de las obras anteriores del autor, un aspecto que Juan Pedro Sánchez hace notar en su estudio sobre la obra:

Con la llegada de la democracia, Buero Vallejo rompe con ciertas vaguedades de algunas de sus obras anteriores y localiza más concretamente el lugar de acción [...]. La desaparición de la censura le permite este giro que no es más que una localización inequívoca para que el espectador, concretamente el espectador español, tome conciencia de los hechos que se van a describir (2000: 2).

El argumento de *Jueces en la noche* plantea el caso de una relación matrimonial ensombrecida por el peso del pasado, concretamente por un crimen de la dictadura anterior. Juan, abogado y diputado del nuevo gobierno democrático, pero antiguo ministro de Franco, vive atormentado por el recuerdo de su implicación en la detención y condena a muerte de un joven de izquierdas, Fermín. Su mujer,

general era palpable el miedo a un golpe. España contaba con el alarmante precedente histórico de más de cincuenta intentos de golpe militar en los últimos dos siglos; de hecho, en 1978 había sido descubierto un intento del propio Tejero. Tres días antes del 23F, Ricardo Paseyro, corresponsal de *Paris Match* en Madrid, escribía: “La situación económica de España roza la catástrofe, el terrorismo aumenta, el escepticismo respecto a las instituciones y sus representantes hiere profundamente el alma del país, el estado se desmorona...” y concluía: “En el aire se huele el golpe de estado, el pronunciamiento” (Cercas, 2010: 40).

² *Jueces en la noche*, subtitulada “misterio profano en dos partes”, se estrenó en Madrid el 2 de octubre de 1979 en el teatro Lara, con dirección de Alberto González Vergel. La obra, como indica Juan Pedro Sánchez (2000), permaneció en cartel diez meses, con unas 120 representaciones. En “Texto y representación de *Jueces en la noche*”, este crítico ofrece un resumen de los comentarios y críticas que suscitó la obra, que no tuvo en general una acogida favorable. Entre los aspectos que fueron objeto de comentarios negativos cabe destacar: la presentación en la obra de dos bandos bien diferenciados, el efecto no logrado, aunque achacado a la labor de dirección de González Vergel, de alternar las escenas oníricas y las reales, y la interpretación general de los personajes. Con todo, en 1986 Buero Vallejo recibió el Premio Cervantes por esta obra.

quien ignora la responsabilidad de Juan en el crimen, pero está obsesionada por el mismo asunto –porque Fermín era su novio–, es incapaz de hallar la felicidad en su matrimonio y, en general, de encontrar un sentido a su vida. La llegada de un personaje femenino, Cristina, de motivaciones exclusivamente éticas, despierta la conciencia en la mujer y su afán de descubrir y asumir la verdad. Si a nivel individual pretende ayudar a Julia a resolver sus problemas y reconducir su vida, a nivel colectivo y general, Cristina se erige en defensora de la memoria de las víctimas del franquismo. De modo paralelo, un personaje masculino, ex policía implicado en el crimen de Fermín, reaparece para remover el pasado de Juan. De modo inverso que Cristina, sus propósitos inmorales pretenden, en el plano personal y por medio del soborno, sacar a relucir el pasado de Juan para enriquecerse. En el plano político, este personaje pretende atentar contra la democracia a partir de provocaciones y acciones terroristas. El intento de construir un matrimonio ignorando el pasado lleva inevitablemente al fracaso, como igualmente resulta inútil construir una sociedad democrática sin revisar antes el pasado colectivo.

La acción irá descubriendo la verdad trágica: el proceso de reconsideración del pasado de estos dos individuos sacará a relucir la historia particular de un grupo de personajes y el de la violencia ejercida contra ellos durante la dictadura anterior. Esta irrupción del pasado y su obsesiva presencia en la vida de los protagonistas condiciona el tratamiento espacio-temporal de la obra, caracterizado por la sucesión no cronológica de las escenas, así como por la mezcla de espacios de índole diversa: pesadillas, visiones o escenas reales. Se trata de un tiempo y un espacio en el que presente y pasado no aparecen claramente delimitados, una disposición que refleja la percepción psicológica de unos personajes que, atrapados por la sombra del pasado, no tienen control sobre su presente o futuro. En palabras de la protagonista femenina:

JULIA: Sé que no tengo futuro porque sólo veo el pasado (Buelo Vallejo, 1998: 78).

Con respecto a Juan Luis, su presente se ve perturbado por una visión y símbolo de carácter musical: un violín, un violonchelo y una viola y sus misteriosos intérpretes que tocan el Trío Serenata, en re mayor, opus 8, de Beethoven. Tal como lo describen las acotaciones:

Raras luces afantasma el salón. El tapiz se eleva en silencio. Vivamente iluminados el VIOLINISTA y el VIOLONCHELISTA ejecutan el movimiento. La viola sigue solitaria bajo la claridad que inunda la silla donde se encuentra. Y, otra vez, son tres los instrumentos que se oyen (Buelo Vallejo, 1998: 84).

Este trío que se le aparece al personaje sólo será identificado al final de la obra: sus componentes son Julia, Fermín y el activista Eladio González. Los tres representan a las víctimas de las ejecuciones de la dictadura franquista y constituyen los jueces en la noche que remueven la conciencia de Juan, mientras cuestionan, en general, la política del silencio y el olvido de los crímenes franquistas que caracterizó a la etapa de la transición. Una cosa es, insisten en el diálogo, dejar

atrás los crímenes de la guerra; otra, pretender olvidar los crímenes del régimen fascista que siguió:

VIOLÍN: Todos los días nos decís tú y otros que es preciso dejar atrás aquella guerra. [...]

CHELO: Nosotros no hemos venido para recordarla. Es usted quien la ha recordado.

VIOLÍN: Creemos, como tú, que hay que dejarla atrás.

D. JORGE: Pero no pretenda que los años posteriores se borren igualmente.

VIOLÍN: A esos años sí hay que juzgarlos. Y a los que en ellos se hicieron hombres (Bueno Vallejo, 1998: 117).

De nuevo en relación con la continuidad del pasado, en la obra se aborda otro asunto principal: la infiltración en los medios políticos de sectores inmovilistas que pretenden mantener sus privilegios, perpetuados o adquiridos durante el régimen anterior. Julia describe a su marido como obsesionado por volver a ser ministro y enriquecerse aun más y Cristina hace referencia a sus cuentas bancarias en Suiza. Nada más significativo en este sentido que las palabras del propio personaje, el cual, tras expresar su intención de cambiarse a un partido situado un poco más a la izquierda, aclarará con cinismo las razones de su nueva determinación:

JUAN LUIS: [...] no se trataría de abandonar la moderación pero sí de ocupar áreas que no debemos dejar escapar, con vistas al mañana. Hemos sido el poder y lo debemos seguir siendo incluso desde la izquierda, si queremos evitar disparatadas experiencias socializantes (Bueno Vallejo, 1998: 74).

Por último, la obra presta atención especial al grupo específico de los que intentan desestabilizar la democracia por medio de la violencia. Tal como advierte el mismo personaje:

JUAN LUIS: (...) ahora todos tenemos que jugar esta partida miserable de la democracia, pero con la esperanza de recobrar un día la España verdadera. Y si para ello hay que llegar a la violencia, Dios nos perdonará (Bueno Vallejo, 1998: 58).

La consideración de este asunto es quizás el más característico de la obra, ya que plantea y desarrolla, de modo explícito y con detalle, la existencia en España durante la transición de una cierta “estrategia de tensión”, como la impulsada en Italia en los mismos años por grupos de extrema derecha y cuyo objetivo era el establecimiento de un régimen autoritario. Los diálogos de la obra apuntan en efecto hacia una modalidad específica de terrorismo provocado por la derecha para desestabilizar la democracia y justificar una intervención o golpe militar. Cristina, encargada de despertar la conciencia personal y política de Julia, sacará a relucir este asunto:

JULIA: Juan Luis dice que la situación actual es irreversible.

CRISTINA: Si quiere decir incambiable, se equivoca, porque todo cambia. Y siempre es posible un golpe de estado que nos volviese a traer unos cuantos años trágicos. Lo sepan o lo ignoren eso es lo que buscan los terroristas: padecen la mística de la sangre: una terrible enfermedad contrarrevolucionaria (Bueno Vallejo, 1998: 42).

La reflexión que presenta la obra en torno al fenómeno golpista corresponde, de hecho, con el análisis que proponen varios estudios de tipo histórico y político centrados en la transición. Así, Juan Avilés, por ejemplo, explica la existencia en España durante esta época de una modalidad concreta de terrorismo, muy diferente al revolucionario, al que denomina “vigilante”. Se trataría de grupos compuestos, según el historiador, por “nostálgicos del régimen de Franco y por partidarios de algún orden fascista”, los cuales, por medio de sus atentados, “contribuyeron a incrementar la tensión surgida de las dificultades inherentes al cambio de régimen” (Avilés, 2011: 5)³. Más allá de las acciones terroristas concretas perpetradas y reivindicadas por organizaciones de extrema derecha, en *Jueces en la noche* se plantea incluso la posibilidad de que existan agentes de derechas infiltrados en los grupos revolucionarios. Cualquier recurso es válido si el objetivo es la desestabilización de la democracia. Así se expresa Juan Luis ante su sospecha de que el ex policía Ginés Pardo esté implicado en cierto atentado reciente de apariencia revolucionaria:

JUAN LUIS: Repugnante, sí. Pero quizá inevitable. Algo que parezca ejecutado por revolucionarios y que acaso lo lleven a cabo verdaderos fanáticos de la extrema izquierda..., porque en sus organizaciones hayan sabido infiltrarse hábiles agentes como tú (Buelo Vallejo, 1998: 60).

Por su parte, Alejandro Muñoz Alonso insiste en las relaciones entre golpismo y terrorismo y los señala como “los dos obstáculos más importantes en el proceso de normalización política del país durante aquellos años” (1986: 25). En su análisis de la transición y de la desestabilización política y social propia del periodo, este historiador se centra también en el sector específico de la derecha, en su estrategia de tensión y en sus objetivos:

Una vez muerto Franco, la extrema derecha pone en marcha lo que, siguiendo terminología italiana se llamó *estrategia de la tensión*, con la finalidad de impedir que el sistema democrático pudiera llegar a consolidarse en España. En este estrategia el terrorismo desempeña un papel esencial (...) persigue crear una situación de inestabilidad que propicie la intervención de las fuerzas armadas (Muñoz Alonso, 1986: 31)⁴.

³ En “Golpismo y terrorismo en la transición democrática española” Juan Avilés estudia de hecho el terrorismo español en relación al ciclo terrorista europeo general que se inició en los años sesenta, dentro del cual distingue entre tres tipos: nacionalista, revolucionario y vigilante. Según su línea de análisis, el terrorismo de derechas que surge en España durante la transición aparece relacionado con el denominado “terrorismo vigilante o de extrema derecha” que “tuvo su más peligroso exponente en los grupos que impulsaron en Italia la llamada estrategia de la tensión, cuyo objetivo era el establecimiento de un régimen autoritario. Con respecto a la magnitud y alcance del fenómeno español, Avilés explica, sin embargo, que: “no se sabe si se trató sólo de acciones aisladas, promovidas por grupos escasamente cohesionados entre sí y sin propósito definido, o por el contrario hubo una auténtica “estrategia de tensión”, como ocurrió en Italia, diseñada para hacer inviable la transición democrática” (2011: 1–6).

⁴ Alejandro Muñoz Alonso titula su artículo “Golpismo y terrorismo en la transición democrática española” y analiza las tendencias golpistas de este periodo en el marco concreto del proceso histórico español y en relación concreta a la “ideología militar” imperante a lo largo de los siglos XIX y XX. Según este historiador, el golpismo encuentra su legitimación

Buero Vallejo presenta, en fin, una tragedia que se caracteriza por la concreción y precisión del análisis histórico y en la cual las situaciones, los personajes y los hechos aludidos, si bien ficticios, son plenamente identificables con el momento contemporáneo, el cual se presenta como inexorablemente vinculado al pasado inmediato. El argumento y el desarrollo temático de la obra expresan en forma dramática la teoría y práctica sobre la que se sustentó el golpismo fascista.

La preocupación por España constituye también el tema principal de gran parte del teatro del autor vasco exiliado en Toulouse José Martín Elizondo, fundador en esta ciudad en 1959 del grupo Amigos del Teatro Español (ATE), uno de cuyos objetivos, dentro de su compromiso general de difundir el teatro español, fue dar a conocer la obra de los autores prohibidos por la censura franquista. En lo que se refiere a su labor como dramaturgo, Martín Elizondo concibe sus obras, ya desde sus inicios, en estrecha vinculación con el momento sociopolítico: la acción de *Numantina* (1959) o la de *Durango* (1979), se sitúa en la Guerra Civil, y la de *Antígona entre muros* (1969), galardonada en 1988 con el I Premio del Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida, hace referencia a los regímenes dictatoriales contemporáneos y se centra en aspectos como la represión política y la censura. En la misma línea de compromiso ético y político, pero a partir de una iniciativa experimental que incorpora las artes plásticas como parte central del texto y del espectáculo teatral, *Las Hilanderas*, estrenada en Toulouse en 1980 y representada en España en mayo de 1981⁵, supone el testimonio de la percepción del autor de los primeros años de la etapa democrática. Como en el caso de Buero, la pieza expresa una advertencia ante la amenaza golpista que surgió en España tras la instauración de la democracia, al tiempo que propone un análisis de los principales problemas y conflictos de la transición. Según aclaró el autor antes de la representación de la obra en Barcelona, en una entrevista publicada en *El Correo Catalán*:

Efectué una especie de premonición de lo que iba a suceder en España. De hecho no había que ser muy inteligente para prever hechos como los de Tejero y otros. [...] La obra nace de la

en una concepción ideológica que tiene sus orígenes en el siglo XIX: “En esa ideología – que denominaremos ideología militar– hunde sus raíces el fenómeno del golpismo, y muy especialmente el intento frustrado del 23 de febrero de 1981. Debe señalarse que uno de los componentes básicos de esa ideología, uno de sus pretextos, podría decirse, es el terrorismo: se presenta a este como generador de una situación límite que pone en peligro la propia existencia de la nación y del Estado y se pide la aplicación de remedios extraordinarios a través de la intervención militar” (1986: 26).

⁵ En su estudio sobre Los Amigos del Teatro Español, Manuel Aznar Soler (2010: 190–205) incluye un apartado sobre el estreno de *Las hilanderas* y proporciona amplia información sobre las representaciones que se hicieron de la obra y las críticas teatrales que aparecieron sobre la misma. La obra se estrenó primero en Toulouse, en noviembre de 1980, y después en Barcelona, en mayo de 1981. Aunque las representaciones no contaron con mucha asistencia de público, fueron en general bien acogidas por la crítica de teatro, la cual destacó su carácter experimental, su compromiso político y la sencillez y originalidad de la escenografía. Marisol Costa y María José Ereseo, del grupo ATE, representaron los papeles de Cayetana y Juana, respectivamente.

reflexión sobre la situación política del año 80. Entonces estaba pintando, es una de mis actividades, y a medida que pintaba escribía el texto de la obra [...] (Aznar Soler, 2010: 199).

La obra, concebida por el autor junto a una serie de 30 pinturas que él mismo realizó y que formaban parte de la representación, supone, tal como su título evoca, un modelo de experimentación sobre las relaciones entre el teatro y las artes plásticas; una tendencia que se acentúa en la trayectoria del autor a partir de la década del los 80⁶. Sin apenas desarrollo argumental, *Las Hilanderas* presenta en escena a dos personajes ciegos, Juana y Cayetana, quienes, resueltas a descubrir y reflejar la oscura y trágica realidad española, deciden dejar a un lado su actividad diaria, su función de meras artesanas y su rutinario bordado de escenas convencionales, y se proponen, sin embargo, la realización de una obra trascendente:

CAYETANA: Tejeremos sin cartón, sin modelo.

JUANA: Hermana, cada uno en su lugar. Nosotras no somos creadoras de Modas y, menos, videntes. Bordar sin tener el árbol que copiar, la nube, el pájaro.

CAYETANA: ¡Sombras! Bordaremos las tinieblas. Estamos hechas para eso.

JUANA: No se ve más que con el instinto.

CAYETANA: Lo esencial es invisible.

JUANA: ¿Estamos persuadidas de lo que decimos?

CAYETANA: Profundamente (Martín Elizondo, 2009: 211).

Se trata ahora de reproducir la historia de España. El punto de partida es el momento presente, marcado por la inestabilidad y la precariedad democrática, pero la visión de las hilanderas, caracterizada por el perspectivismo y la trans-temporalidad, analizará la situación actual en relación, no sólo con el pasado más reciente —el régimen de Franco—, sino con el origen mismo de la configuración de España como nación. La elección del oficio y condición de las protagonistas, dos hilanderas ciegas, pone de manifiesto la importancia del mito⁷ como un elemento central y articulador de la obra: la aspiración artística que anuncian estas artesanas, transformarse en creadoras y atribuirse el papel de artistas, evoca el caso de la osada Aracne, quien se atrevió a competir con Atenea y ostentó ante la Diosa una capacidad creativa superior. Y como la joven Aracne, condenada

⁶ Varias de las obras de José Martín Elizondo aparecen centradas en las artes plásticas y en el proceso creativo. *Pavana para una infanta* (1975) presenta en escena a un pintor que intenta sin éxito dar la última pincelada y *Personaje combatiente* (s.f.) trata sobre unos personajes que se reencuentran realizando un collage. En su estudio sobre la trayectoria dramática del autor, Madeleine Poujol hace notar que, a partir de los 80, surgen una serie de obras “cuyo eje más destacado es la preocupación por el artista en la sociedad, su compromiso y relación a veces ambigua con el poder” (2009: 344). En relación a esta tendencia del autor, hay que destacar el protagonismo que cobra en su teatro la pintura particular de Velázquez, Goya y Picasso. Los títulos de las siguientes obras de Martín Elizondo dan cuenta de esta preferencia: *Picasso, transgresiones para un retrato* (1978), *El otro pablo y el minotauro* (1986), *Picasso, reino milenario* (1986), *El taller de los hermosos enanos* (1988) o *Goya visitado por los sueños* (1990).

⁷ La función del mito en el teatro de Martín Elizondo ha sido estudiada por María José Ragué (2011).

a tejer eternamente, las hilanderas de Martín Elizondo se verán también destinadas a realizar siempre la misma actividad, atrapadas en un esquema circular e infinito⁸. La gran obra proyectada, aludida siempre en proceso, resulta una labor sin fin, porque el motivo elegido, la historia de España es asimismo recurrente: revoluciones incompletas, rebeliones traidoras que se repiten y personajes que se toman el relevo en el poder. Tal como se expresa a través del diálogo, es precisamente la invidencia lo que permite a las protagonistas, “como a los grandes ciegos del teatro antiguo” (Martín Elizondo, 2009: 217), y frente a aquellos que se encuentran deslumbrados por las apariencias, dar forma y sentido a la serie de intuiciones y premoniciones amenazantes que se irán materializando a través del proceso creativo:

CAYETANA: Hazaña o no; no somos víctimas de la locura de los videntes. Creen continuamente que andan sobre un suelo firme, mientras que la historia contemplada con la mirada interior te convence de lo contrario. Sus ademanes se inscriben en un escenario donde reina la armonía y la comprensión. Y nosotras descubrimos, a ciegas si se quiere, que no se trata más que de falsas caras. Ninguno de ellos tiene que ver con los personajes honorables (Martín Elizondo, 2009: 211).

A partir de un esquema argumental de carácter mítico, la actuación y el diálogo de las hilanderas, de marcado carácter autorreflexivo, se centrará en dos aspectos principales: la elaboración del propio tapiz, con la serie de problemas y cuestiones estéticas que conlleva, y la revelación de la historia, de las circunstancias del pasado y de las conspiraciones del presente. Bajo la apariencia de una “fiesta democrática” la realidad que se descubre a Juana y Cayetana, poblada de tinieblas y monstruos, se revela pronto como una amenaza que, a pesar de la abstracción o el carácter simbólico del texto, se presenta asociada a términos precisos como la confabulación o la intriga. Cayetana, auténtico motor dramático de la obra, presente desde el comienzo las urdimbres de una “muchedumbre de horrible personajillos que se preparan siempre, y una vez más, a nuevas hazañas” (Martín Elizondo, 2009: 212); una imagen que se concretiza enseguida en la clase militar:

CAYETANA: Pero se van a calzar sus botas de media legua. Van a sacar brillo a sus sables. Van a hacer brillar sus cascos, sus insignias, sus condecoraciones. Excitan sus más profundos deseos; despertar al Gran Pequeño Enano, el que ha engañado a su tribu. ¿Dónde andas? (Martín Elizondo, 2009: 214).

⁸ El argumento, la estructura y la concepción total de la pieza sugiere, de hecho, una interesante relación con el contenido y la forma del cuadro velazqueño. Como en el cuadro, el dramaturgo representa a las hilanderas en su quehacer diario, al tiempo que propone, a través de la iniciativa artística de Juana y Cayetana, una reformulación del mito de Aracne. Como en la famosa pintura, también en la pieza dramática se cuestionan los límites entre la representación artística y la realidad: del mismo modo que Velázquez combina una escena cotidiana, la labor de las hilanderas, con las escenas de los tapices que cuelgan en el taller de trabajo y las presenta como una continuidad, Martín Elizondo presenta a sus protagonistas en interacción directa con las figuras de su tapiz, las cuales se erigen también en personajes de la obra. Por último destaca, tanto en la pintura como en la pieza dramática, la idea de la circularidad: en el cuadro queda sintetizada en la rueda, elemento central, en la pieza es evocada por símbolos como el ti vivo o el juego de la gallina ciega.

Como un aspecto destacado, en su intento de reproducir la perturbadora realidad española, el texto explora los límites y la relación entre la tradición y la vanguardia. Las hilanderas expresan su búsqueda y exigencia de una estética nueva y la necesidad de ruptura con el arte tradicional, mientras tratan de encontrar una forma que resulte adecuada a la realidad, definida como caótica y oscura. En este sentido cabe destacar las referencias al mundo negro de Goya, con sus sombras y aquelarres, o a las imágenes fragmentadas y anti-icónicas propias de la pintura vanguardista, asociadas, en este caso, a la figura de Picasso. Junto a la percepción del movimiento conspirador, el diálogo apunta continuamente hacia el carácter superficial de la democracia española, concebida como mero espectáculo folklórico y referida sucesivamente como fiesta, corrida o procesión:

CAYETANA: ¿Cómo puede ser que lleguen a tener el aire de estar en la fiesta?

JUANA: ... Democrática.

CAYETANA: Con sus ojos, sus frentes hendidas en dos, de donde supura el honor...

JUANA: Sus sueños nostálgicos de ruinas... (Martín Elizondo, 2009: 216).

A través de alusiones continuas, queda plenamente establecida en el texto la vinculación del grupo confabulador con el régimen franquista anterior: las visiones o figuras protagonistas del tapiz son referidas como “los herederos del Gran pequeño Enano” y se encuentran, además, “ocultos desde hace cinco años en las bodegas de El Pardo” (Martín Elizondo, 2009: 212, 216). Junto a la clase militar, las referencias son también claras hacia otros grupos que secundan una ideología conservadora: los banqueros, la clase religiosa y la aristocracia. La continuidad de la monarquía, como ejemplo claro de la tendencia de la transición a mantener estructuras arcaicas, es asimismo objeto del diálogo:

CAYETANA: Juana, te han desposeído de nuevo, te han engañado otra vez con su canción del imperio que va ascendiendo hacia Dios.

JUANA: ¿No les queda nada de su antiguo esplendor?

CAYETANA: Algunos palacios.

JUANA: ¿Palacios?

CAYETANA: Barrocos y borbónicos. Estamos sometidos todavía a la nobleza (Martín Elizondo, 2009: 224).

Y junto al afán de los grupos de la derecha de perpetuar estructuras y privilegios arcaicos, las hilanderas ponen también de relieve la actuación de la izquierda, marcada en esta etapa por su tendencia a la capitulación y a las concesiones ideológicas. Destacan, en este sentido, las alusiones a algunos de los hitos políticos del momento, como “el pacto de silencio” o la aceptación del Tratado del Atlántico Norte⁹, que supone la adhesión definitiva de España al programa hegemónico neoliberal de EEUU. En este sentido, el diálogo de Juana y Cayetana, en apariencia caótico y fragmentario, evoca a través de referencias dispersas las

⁹ El olvido y la impunidad caracteriza a las visiones, descritas por Cayetana con “los labios cosidos, la boca cosida” y por Juana sin “una palabra de explicación” (Martín Elizondo, 2009, 215, 217).

pautas y el modelo político y económico impuestos de modo global por el capitalismo: su rápida expansión mediante el establecimiento de las “multinacionales”; la brecha que abre entre los países ricos y los “subdesarrollados”, sobre los que “arroja su basura”; y su apoyo en la guerra, sugerida con la mención de “las ráfagas de metralleta” (Martín Elizondo, 2009: 220–222).

Finalmente, destaca en el texto la expresión de una visión amplia y de tipo perspectivista que concibe el fracaso democrático actual como un fenómeno recurrente en la historia de España y cuyo primer exponente es la Guerra de las Comunidades, un episodio al que Cayetana denomina “lucha de clases” y al que se refiere como a “nuestra primera batalla perdida” (Martín Elizondo, 2009: 223). En línea con las ideas de historiadores como José Antonio Maravall¹⁰, el texto de Martín Elizondo propone, en efecto, una interpretación de esta lucha como la primera revolución de los tiempos modernos. Desde el punto de vista económico, el momento actual se equipara también con el de la España imperial.

JUANA: ¿Todavía? ¿Aun nos persigue la pesadilla? Los prestamistas han liado las manos a mi hijo Carlos y valiéndose de ello se han apoderado del poder. Los ricos invierten en tierras, una forma de elevarse a la nobleza.

CAYETANA: Hoy es mil veces peor. Exportan el dinero a las bancas suizas.

JUANA.- ¿Y dónde está eso?

CAYETANA: En la prolongación de la angustia de los pueblos (Martín Elizondo, 2009: 224).

Aunque la historia se repita y a pesar de que el arte revolucionario de las hilanderas sea solo un proyecto y un camino cuyo resultado no aparece garantizado, Juana y Cayetana representan un ejemplo de acción responsable y combativa. Su diálogo, tras la aparente huida de las figuras, advertirá sobre futuras amenazas, pero dejara también constancia del deseo de perseverar en la lucha de las protagonistas¹¹. Tal como lo expresa José Ángel Ascunce:

¹⁰ En su libro, *Las comunidades de Castilla; una primera revolución moderna* (1984), Maravall caracteriza al suceso como “la primera revolución de carácter moderno” e intenta definir su contenido político, el cual aparece relacionado con nociones como las de libertad, soberanía popular o democracia.

¹¹ Así expresan las hilanderas su conciencia ante nuevas amenazas y su postura consecuente:
CAYETANA: Volverán. No se van nunca del todo. Es como en el teatro, sus salidas son falsas.
JUANA: Metámonos en el pellejo de las sombras domesticuemos a los escorpiones, incubemos víboras, despertemos a los muertos y a las almas perdidas y a la juventud del mundo entero (...)

CAYETANA: ¡La fuerza de la desesperanza! Del arco tendido de la desesperanza surgirá el rayo (Martín Elizondo, 2009: 225).

Las consideraciones que expone José Ángel Ascunce en su artículo “Conversaciones con el diablo, de José Martín Elizondo”, con su definición de lo que constituye el “personaje combatiente” en la obra del autor, resultan perfectamente aplicables al caso de Juana y Cayetana: “El personaje combatiente no se define por el desenlace en la lucha sino por la entrega a la acción... El arte es necesario pero no suficiente... El arte nos muestra un camino pero no garantiza el fin... El hombre como responsable de su historia, se hace y se dignifica en la lucha, no tanto en los resultados, porque mientras exista un sujeto rebelde que sueña en la utopía

Juana y Cayetana en *Las hilanderas* tejen sus bordados sin acabar su obra, pero conocedoras de la necesidad de comunicar a los demás un camino de superación. Son en todos los casos héroes voluntariosos y comprometidos, que se hacen en la acción y en la lucha y no en los resultados (2011: 343).

José Martín Elizondo, en estrecha relación con las corrientes y técnicas de vanguardia, desarrolla una reflexión de carácter historicista que concibe el presente español como herencia y repetición del pasado. A través de su característica tendencia autorreflexiva, la pieza incluye consideraciones diversas en torno al arte: el proceso creativo, la función del artista en la sociedad o las relaciones entre la forma y el contenido. La obra, que se apoya en gran medida en los mitos, articula una noción circular de la historia que insiste en la repetición de ciertos hitos e indaga en la continuidad y en el destino trágico español.

Jueces en la noche y *Las hilanderas* coinciden en su compromiso de reflejar, libremente y de modo inmediato, la crisis y la situación de desestabilización política y social de los primeros años de la transición. Las obras dramáticas de Buero Vallejo y José Martín Elizondo analizan con valentía la implicación y responsabilidad de los diferentes sectores y grupos en los intentos golpistas, al tiempo que acotan y perfilan los problemas y lastres de la democracia española. Asuntos claves como “el pacto de silencio” o la permanencia en el poder de elementos inmovilistas delimitan una idea central: la permanencia o continuidad del pasado, expresada obsesivamente por los personajes de cada una de las obras. En relación directa con estos planteamientos, las propuestas de estos autores, aunque a partir de estéticas diferentes¹², presentan ciertas correspondencias, como son la creación de un tiempo dramático singular o la incorporación del arte como un elemento central: la música en *Jueces en la noche* y la pintura en *Las hilanderas*. Finalmente, hay que destacar la particularidad de cada dramaturgo en términos de perspectiva histórica: la concreción y el realismo de Buero Vallejo, frente a la visión panorámica y mítica de José Martín Elizondo. Dos miradas, una desde el interior y la otra desde el exilio, que se complementan para la representación de este suceso de la historia reciente de España.

y que luche para hacer realidad el ideal de la humanidad tendrá un destino y la vida poseerá un sentido” (Ascunce Arrieta, 2010: 49).

¹² Mientras Buero Vallejo se decanta por una estética de tipo realista, que no es incompatible con su tendencia al simbolismo, Martín Elizondo consideró el realismo como una fórmula inadecuada para la expresión del mundo actual. Tal como lo explica Mari Karmen Gil Fombellida en *Martín Elizondo: tras la esencia del teatro*: “El teatro de Martín Elizondo es un teatro de vanguardia y de ruptura (...). De ruptura por su rechazo al realismo como instrumento del orden establecido, en todas sus variantes” (2009: 97).

Bibliografía

- AVILÉS FARRÉ, Juan. El terrorismo en la transición democrática española. [Manuscrito, sin fecha]. Disponible en <http://www.iugm.uned.es/img/publicaciones/papeles/papeles-estudiar/terrorismo/aviles-t01.doc> [4 marzo de 2011].
- ASCUNCE ARRIETA, José Ángel. *Conversaciones con el diablo* de José Martín Elizondo. *Acotaciones*, 24 (enero-junio de 2010), pp. 35–50.
- ASCUNCE ARRIETA, José Ángel. El personaje combatiente de José Martín Elizondo. In *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Ed. Manuel AZNAR SOLER; y José Ramón LÓPEZ GARCÍA. Sevilla: Renacimiento, 2011.
- AZNAR SOLER, Manuel. *Los Amigos del Teatro Español de Toulouse*. Sevilla: Renacimiento, 2010.
- BUERO VALLEJO, Antonio. *Jueces en la noche: misterio profano en dos partes*. Madrid: Club Internacional del Libro, 1998.
- CERCAS, Javier. *Anatomía de un instante*. Barcelona: Debolsillo, 2010.
- GIL FOMBELLIDA, Mari Karmen. Tras la esencia del teatro. In José MARTÍN ELIZONDO, *Teatro Combatiente*. Ed. Mari Karmen GIL FOMBELLIDA; Madeleine POUJOL. Donostia-San Sebastián: Saturrarán, 2009.
- MARAVALL, José Antonio. *Las comunidades de Castilla; una primera revolución moderna*. Madrid: Alianza, 1984.
- MARTÍN ELIZONDO, José. Las hilanderas. In *Teatro Combatiente* Ed. Mari Karmen GIL FOMBELLIDA; Madeleine POUJOL. Donostia-San Sebastián: Saturrarán, 2009.
- MUÑOZ ALONSO, Alejandro. Golpismo y terrorismo en la transición democrática española. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 1986, 36, pp. 25–33.
- POUJOL, Madeleine. José Martín Elizondo o el hacedor de sueños. In José MARTÍN ELIZONDO, *Teatro Combatiente*. Ed. Mari Karmen GIL FOMBELLIDA; Madeleine POUJOL. Donostia-San Sebastián: Saturrarán, 2009.
- RAGUÉ, María José. Mito y teatro en José Martín Elizondo. In *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Ed. Manuel AZNAR SOLER; José Ramón LÓPEZ GARCÍA. Sevilla: Renacimiento, 2011, pp. 362–369.
- SÁNCHEZ, Juan Pedro. Texto y recepción de *Jueces en la noche*, de Buero Vallejo. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2002 [online]. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/buero.html> [1 julio de 2012].

Abstract and key words

This article focuses on the representation of Spain's democratic transition in contemporary Spanish drama, and specifically on the phenomenon of "golpismo" (the practice of coups d'état), in two works: Antonio Buero Vallejo's *Jueces en la noche* and José Martín Elizondo's *Las Hilanderas*. Despite their use of different aesthetic approaches, both works convey the apprehension arising from the extreme Right's attempts at political destabilization and threats of a coup d'état during the first years of the transition to democracy. On the basis of a realist aesthetic, albeit one which sometimes uses symbolic techniques, Buero Vallejo offers a tragedy characterized by concreteness, in which the fictional situations, characters and facts can be readily identified with contemporary reality. The specific plot and thematic development of this work expose the theory on which the fascist outlook is based, offering an analysis of one of the most typical phenomena of this period: the "strategy of tension." By contrast, Martín Elizondo develops, on the basis of avant-garde techniques, a historicist reflection that conceives of the Spanish present as a legacy and repetition of the past. His work introduces a circular notion of history that emphasizes the reproduction of certain milestones, reflects on Spain's tragic destiny, and is structured around myths. The essay likewise

underscores the complex use of space and time in both works, and the authors' reliance on art as a central device in these plays.

Spanish Transition; Coups d'état; Buero Vallejo; José Martín Elizondo

