

EL LABERINTO DE LA REALIDAD: “COMBATE DE CIEGOS” DE JERÓNIMO LÓPEZ MOZO

Eileen J. DOLL
Classical & Modern Languages & Cultures
Loyola University
New Orleans, LA 70118. EE. UU.
edoll@loyno.edu

DURANTE LOS MUCHOS AÑOS DE SU CARRERA como dramaturgo, Jerónimo López Mozo ha demostrado su innovación estilística, manteniendo como constantes dos aspectos de su obra: su experimentación formal y su compromiso sociopolítico temático. Considerado uno de los autores más destacados del Nuevo Teatro Español –agrupación útil pero no completamente convincente por su ambigüedad de criterios– López Mozo ha perdurado como dramaturgo a pesar de las dificultades en representar sus obras. Ha recibido más de 25 premios, incluyendo el Premio Nacional de Literatura Dramática (1998), se ha publicado la gran mayoría de sus piezas (unas 49 hasta el momento), y se ha estrenado, dentro y fuera de España, más de la mitad de estos dramas (Gabriele 265-77). Su pieza *Combate de ciegos* fue publicada en 2000, junto con otra obra teatral suya, *Yo, maldita india...* Aunque no se ha estrenado la obra entera, una pieza breve, *Los ojos de Edipo*, que luego llegó a incorporarse a *Combate de ciegos*, se ha representado y se publicó como pieza independiente en 1998. Se hizo una lectura dramatizada de *Los ojos de Edipo* en 1997 en Nueva York,¹ y la obra se estrenó el 26 de diciembre de 2000 en el Centro Cultural El Madroño de Madrid, bajo la dirección de Francisco Heras, esta vez en conjunto con su pieza *Viernes 29 de julio de 1983, de madrugada*,² llevando para la representación el título de *Los ojos de Edipo en la madrugada*. En las dos ocasiones, recibió una acogida positiva del público, indicando tanto su interés en los temas tratados como su entusiasmo con el estilo del dramaturgo.³

Recientemente, López Mozo ha experimentado con nuevas realidades, utilizando ambientes que a primera vista parecen realistas, pero que contienen aspectos oníricos, fragmentarios o ambiguos. Todo esto corresponde con lo que pasa en la dramaturgia postmoderna española y europea. Wilfried Floeck examina el teatro español contemporáneo dentro del contexto europeo, dando a entender que lo que antes era teatro comprometido ha dado

paso a un teatro más personal, cotidiano, de los efectos del ambiente urbano en los individuos en vez de en la sociedad en sí. Concluye que dramaturgos como José Luis Alonso de Santos, Fermín Cabal, José Sanchis Sinisterra y Paloma Pedrero no se consideran la conciencia de la nación, aunque sí cuestionan la sociedad a través de sus individuos:

El modelo del drama histórico, elaborado en los años cincuenta por Buero Vallejo, en el cual se configuraban las grandes colisiones sociales de la historia nacional y se analizaban sus consecuencias para la situación social del presente, ha ido perdiendo su posición dominante desde los años ochenta. La historia cede el campo a los problemas personales y cotidianos de las figuras dramáticas. (147)

López Mozo forma parte del mismo grupo postmoderno, pero con la diferencia de que sin duda se considera autor social y políticamente comprometido en despertar la conciencia nacional. En su obra *Combate de ciegos* del año 2000 denuncia el olvido, la violencia, la tortura y el abuso del poder, pero todo a través de la perspectiva individual. Con ecos de temas de Antonio Buero Vallejo, aunque con un estilo postmoderno, López Mozo teje un texto intrincado de varias realidades, enlazando en cierto sentido la tradición bueriana del teatro español de conciencia con los movimientos estilísticos más recientes de Europa.⁴ El dramaturgo crea un laberinto complejo y ambiguo en todos los niveles, desde el nivel literal de la escenografía, hasta el uso de referencias en el diálogo y las interrelaciones de los personajes. Su laberinto llega a ser el centro de su drama, dejando al protagonista (junto con los espectadores) inmerso en sus profundidades, sin saber si hay una realidad normativa.

El uso de las artes plásticas para expresar su mensaje político forma otro enlace entre la dramaturgia de Buero Vallejo y la de López Mozo. En *Combate de ciegos*, hay referencias claras al grabador holandés Maurits Cornelius Escher (1898-1972) en la escena central, "El laberinto de Escher". El artista gráfico, conocido por sus grabados, dibujos y litografías, hace uso de múltiples perspectivas, más de un punto de fuga, ilusiones ópticas, metamorfosis de figuras y otros juegos matemáticos. Algunas de sus obras más conocidas son *Subiendo y bajando* (1960), un edificio con escaleras imposibles, *Arriba y abajo* (1947), donde la misma casa se ve simultáneamente desde arriba y desde abajo y *Día y noche* (1938), donde pájaros negros volando hacia la izquierda durante el día son también pájaros blancos volando hacia la derecha durante la noche. En la obra de López Mozo, el personaje nombrado "Escher" sugiere obviamente al grabador histórico, pero a diferencia de obras como *Las Meninas* o *El sueño de la razón* de Buero Vallejo, el personaje lopezmozano no es el artista mismo y los espectadores no presencian la recreación de la vida personal y creativa del artista para destacar problemas universales.

En vez de una representación lineal y biográfica, López Mozo asimila las técnicas del otro artista y crea un diálogo intermedial entre su drama y los sorprendentes grabados de Escher; López Mozo, sin embargo, va mucho más allá del artista holandés, porque las técnicas compartidas sólo forman un punto de partida de las complicaciones en el drama.

A través de varios elementos postmodernos, el dramaturgo establece una realidad dramática que puede ser una combinación de la realidad y las alucinaciones del protagonista, o puede ser completamente un mundo onírico. López Mozo introduce a sus lectores/ espectadores en un laberinto de tiempos fluidos, espacios ambiguos y referencias vagas que sirven para eliminar las fronteras entre la realidad, el sueño, los recuerdos, el remordimiento y la locura. Las referencias a los grabados de Escher, junto con otros elementos postmodernos, establecen un ciclo de metamorfosis e imposibilidad en la pieza que hace paralelo a los múltiples puntos de vista y referencia que se encuentran en las obras de Escher. Haciéndose eco también del efecto de realidades ambiguas y los "efectos de inmersión"⁵ de Buero Vallejo (como, por ejemplo, en *La fundación* [1974]), los espectadores siguen la perspectiva nublada de uno de los personajes de la obra, Anglada, pero en contraste con la obra bueriana, el público de *Combate* no puede saber si la "realidad" existe o no en esta obra, aunque toda la obra suena a realidad.

La pieza se compone de cinco escenas, cada una con su título: "Bajo la clepsidra", "Los ojos de Edipo", "El laberinto de Escher", "Roberta" y "La clepsidra rota". La primera y la última escenas se sitúan dentro de "una vetusta y destartalada residencia" (López Mozo 31), de ancianos o enfermos, donde Adela Anglada se entera de la situación precaria de su padre, que parece sufrir manía persecutoria. Según lo que cuenta el Doctor Bruno, es posible que Anglada esté recreando escenas de su pasado, interrogando a los otros residentes, toqueteando a las mujeres, insultando a todos; un día, el viejo había vuelto muy tarde de una excursión al pueblo, extraviado, y se había retirado a su cuarto para no salir más. Al entrar Adela, Anglada le cuenta que el doctor sabe resucitar a los muertos con su clepsidra o reloj de agua y que todos le amenazan con venganzas aunque él no sabe quiénes son esas personas. Cuando Adela se duerme, un personaje aparece para llevar a Anglada urgentemente a un lugar secreto para protegerlo. Poco a poco se revela que este refugio subterráneo es, en realidad, una cárcel de la cual Anglada no puede salir si no es suicidándose. Empiezan sus "torturas": primero, no puede apagar la luz; luego, frustrado, Anglada rompe todas las bombillas con una pistola y así se queda en una oscuridad perpetua y absoluta. Se da cuenta en este punto de que su carcelero es una antigua víctima suya, David Gondar, que se arrancó los ojos cuando Anglada le forzó a mirar

cómo violaba a su mujer. Después de un largo tiempo ("Meses. Tal vez, años" [López Mozo 64]), llega un mensajero con un bastón para invidentes para Anglada, que ahora se ha quedado completamente ciego. Éste trata de salir, siempre obstaculizado por Gondar, y al fin lo consigue, subiendo y encontrando a Roberta (supuestamente la hija de Gondar), la cual, después de seducirle, se resiste inútilmente a ser forzada. Surge Gondar, explicándole que Roberta es, realmente, el fruto de la violación de su esposa. Roberta es, pues, su propia hija. El público ve que Gondar paga a la mujer por haberse prestado a representar ese papel. Al cabo, la última escena vuelve a los personajes del principio, revelándose que Adela fue violada por su padre, el cual huye del asilo y se arroja al pozo del jardín.

Las escenas 1 y 5, que suceden en la residencia, sirven de marco a la acción central (escenas 2-4), que parece ubicarse dentro de un sótano profundo, aparente refugio para Anglada, el viejo torturador, pero que se revela ser cárcel. El protagonista logra escaparse del sótano en la escena 4, pero sólo a la casa de Gondar, donde tiene lugar la violación de Roberta, recreación en parte de su crimen. El contraste entre los espacios nos conduce a pensar que la acción del marco es "real" y la del sótano es alucinación, memoria o sueño. Como las escenas centrales suceden en un sótano, sugiere la subconsciencia. La perspectiva cambia según la escena. En la escena 1, la acción comienza con el Conserje y Adela, luego el Doctor Bruno. El público escucha las perspectivas "científicas" primero, después de la hija preocupada, y no es hasta la última parte de la escena que oye la del protagonista. Con esta introducción, es obvio que el público debe creer que Anglada está loco, sufriendo de paranoia por sus crímenes como torturador. Al final, en la escena 5, no aparece Anglada. Es una escena muy corta, que sólo da tres explicaciones: que Anglada salió corriendo al jardín, rompiendo la clepsidra en el camino; que ha violado a su hija Adela; y que se arrojó al pozo. Lo lógico es que el público interprete este final como realista, el castigo merecido de Anglada, el torturador que se ha vuelto loco. Así, las diferencias de perspectiva, la ausencia del protagonista al final y el ambiente más realista de la primera y la última escena crean una sensación de diferencia y de realismo. Sin embargo, hay varias sugerencias dentro de las escenas que indican una trampa.

Según José Luis Campal Fernández, la clepsidra o reloj de agua enlaza los dos espacios, marco y centro, "el real y el pesadillesco" (249). Es verdad, pero este enlace, junto con las referencias constantes al sueño en la escena 1, en vez de marcar dos diferentes espacios nítidos, efectivamente sugiere que sólo haya un espacio onírico dentro del cual ocurre toda la acción. La clepsidra es como los múltiples puntos de fuga de Escher, que incluyen perspectivas desde arriba, desde abajo y de lado en un mismo grabado; están en varias

partes de la obra, causando confusión, pero a la vez relacionando todos los espacios en uno. La obra teatral mantiene un equilibrio entre tiempos y espacios supuestamente reales y otros no reales, una paradoja postmoderna; este laberinto de la realidad causa que el protagonista sufra una venganza y se pierda para siempre dentro de las profundidades subconscientes. En lugar de una obra lineal, *Combate de ciegos* es más bien una obra circular, o cíclica, a la manera de los grabados de metamorfosis de M. C. Escher. Como en *Espejo mágico*, litografía de 1946, por ejemplo, en la que un perro alado sale de un espejo, camina en círculo, se convierte en dibujo de dos dimensiones, se reincorpora a "tres" dimensiones y entra de nuevo al espejo, el personaje de López Mozo parece pasar por una serie de espacios y experiencias sólo para meterse al final en el espacio inicial. Al analizar el diálogo y la escenografía con más atención, surge una ambigüedad irreconciliable. La fragmentación de perspectivas, la simultaneidad de tiempos y espacios y la pluralidad de realidades marcan *Combate de ciegos* como drama postmoderno por excelencia. Estos elementos cumplen con una definición indicada por Wilfried Floeck como algo raro en la dramaturgia española, pero típico del teatro postmoderno europeo: "la deconstrucción del espacio y del tiempo teatrales y la mezcla de los diferentes niveles de la ficción y de la realidad van tan lejos que una referencialidad clara y evidente empieza a deshacerse y a desaparecer" (148-9). De hecho, los espectadores y los lectores también se pierden en el laberinto de realidades de la obra. Como con los laberintos del artista holandés Escher, siempre hay múltiples interpretaciones y perspectivas, sin una sola norma de realidad fija. Escher juega con los puntos de fuga, a veces usando hasta tres diferentes en un solo grabado. Según el matemático Bruno Ernst, el grabador parte de la idea de que el dibujo es engaño: "On the one hand Escher has tried to reveal this deception in various prints, and on the other hand he has perfected it and turned it into superillusion, conjuring up with it impossible things, and this with such suppleness, logic, and clarity that the impossible makes perfect sense" (34). De una manera parecida, López Mozo incluye puntos de fuga diferentes, creando un laberinto imposible con tanta lucidez que parece tener sentido lógico.

La primera escena, "Bajo la clepsidra", sugiere un estado de sueño a través de muchas referencias al sueño y el dormir. El espacio mismo subraya lo onírico del escenario: es una "*vetusta y destartalada residencia*" con "*una espesa capa de polvo*" sobre el mostrador, que también tiene "*un antiguo reloj de agua*" (31). Campal Fernández ve en el polvo un símbolo del pasado olvidado que la obra va a re-escribir: "El polvo acumulado en el mostrador de recepción por el que pasa su dedo la hija del torturador, al comienzo de la obra, constituye un claro indicador" (249). Sin embargo, el polvo indica,

además del pasado, un tiempo ambiguo o un estado de ánimo onírico. Nadie en esta residencia trabaja lo debido; el Conserje no aparece hasta que Adela pulsa el timbre. Inmediatamente le informa a Adela que "El doctor está durmiendo" (31). Luego, le explican que su padre se levantaba "Pasada la media noche" para atormentar a los otros residentes, y tuvieron que apaciguarle a base de sedantes; ahora "no abandona la cama" (33). Estas indicaciones ponen en primer plano la sugerencia de que todo en esta residencia duerme y que presenciamos un sueño.

El tiempo eterno reina en este espacio "Bajo la clepsidra", porque además de referencias al dormir, al polvo y al sueño, hay una indicación del tiempo de reloj, primero con los movimientos del Conserje y después con la clepsidra. El Conserje recuerda los movimientos de uno de estos relojes del que salen figuras mecánicas al dar la hora: "*Como movido por un resorte, surge del otro lado del mostrador*" (31) La clepsidra es una máquina antigua, inventada por los egipcios o posiblemente antes, que no daba horas exactas sino que medía el tiempo de una manera repetitiva. Con el flujo del agua sólo se podía medir cierta cantidad de tiempo; era más bien un cronómetro que un reloj. López Mozo, al utilizar este símbolo tan antiguo, hace hincapié en varios temas de su obra: el tiempo cíclico (el agua que fluye y refluye en la clepsidra); la imposibilidad de olvidar y evitar el pasado (un reloj tan antiguo que hace retroceder el tiempo y resucita a los muertos, según Anglada); y la subconsciencia oscura del ser humano (el reloj de agua funciona sin luz, y el doctor lo encontró en el sótano). Todo se enlaza pero a la vez se fragmenta en este laberinto de tiempo fluido.

La clepsidra rige sobre las escenas uno y cinco, como indican sus títulos. Pero también hay una clepsidra en la casa de la antigua víctima de Anglada, David Gondar. Lo que enlaza estos dos espacios, según Campal Fernández, y lo que da título a la última escena ("La clepsidra rota") es que, al salir humillado y vencido de la casa de Gondar, Anglada tropieza con la clepsidra que aquél le compró "a un doctor que hizo almoneda de sus pertenencias" (86). La rompe al pasar, y en la próxima escena, el público oye cómo "*Un objeto pesado cae al suelo con gran estruendo*" (91). Es la clepsidra que se rompió en la residencia cuando Anglada pasó corriendo hacia el jardín. Si Gondar le compró la clepsidra a un doctor —¿al doctor Bruno?—, ¿cómo puede tener éste la clepsidra rota al final? El tiempo no sigue una cronología lineal, porque no hay forma lógica de ordenarlo. Las escenas 2-4 pueden ser alucinaciones de Anglada pero, ¿pasaron simultáneamente con el sueño y la violación de Adela, o son recuerdos de algo que realmente pasó antes? ¿Realmente encontró Gondar una forma de cumplir su venganza y hacer retroceder el tiempo, o pudo Gondar entrar, mediante la clepsidra, dentro del subconsciente de

Anglada para hacerle sufrir? ¿Es la clepsidra de Gondar realmente la de la residencia, donde Anglada, cegado por su remordimiento, es incapaz de ver la "realidad" cuando viola a su hija Adela y sale corriendo? Cuando Anglada se arroja al pozo al final, ¿en "realidad" se lanza dentro del reloj de agua? La clepsidra sólo mide el tiempo; no designa las horas, y aquí no se sabe si el tiempo "real" pasa en unas horas, unos meses o unos años. Cuando se rompe al final, se puede interpretar como un signo de que el tiempo "real" vuelve, o solamente como una marca del final de la medida de la vida de Anglada. También puede significar la ruptura con la subconsciencia, la locura de Anglada. La realidad que debe servir de referencia en el marco se confunde y se fragmenta tanto como las referencias dentro de las escenas centrales. Hablando de las características postmodernas del teatro de López Mozo, John P. Gabriele comenta: "El mundo de *Combate de ciegos* se basa en un sistema arbitrario de elementos interconectados. Es un mundo que carece de fijeza y estabilidad" (107).

En el centro, hay tres escenas que se basan en la venganza de David Gondar por las antiguas torturas de Anglada. Las indicaciones de soñar y dormir al principio culminan cuando Adela Anglada se duerme en la cama de su padre. Éste bebe ginebra hasta que "*El tiempo transcurre en silencio. Cuando parece que se ha detenido, alguien golpea la puerta con los nudillos*" (38). Aquí es Adela la que obviamente duerme; es probable que su padre se duerma con el alcohol, pero queda ambiguo. Cuando el intruso quiere llevar a Anglada a un refugio, éste quiere despertar a su hija, pero el otro no se lo permite. El público percibe el mundo onírico más claramente desde este momento. En la próxima escena, "Los ojos de Edipo", Anglada llega a su refugio y desciende al sótano profundo. Cuando éste baja las escaleras, se sugiere un descenso al mundo subterráneo: la subconsciencia, la locura, los sueños, el remordimiento o incluso el mundo de los muertos de la literatura clásica. Primero Anglada sufre de falta de oscuridad, pero luego se sume en el negro total. Es el infierno clásico, pero con tintes postmodernos en la ambigüedad del espacio y el tiempo, y la falta de referencialidad clara de la "realidad" de la situación. Anglada no aprende de los muertos en este infierno, no bebe del río que le permite olvidar, y no repite el mito de Edipo. Al contrario, recuerda un crimen pasado, el de David Gondar y su esposa. Al principio, se cree que la referencia a Edipo vale más para Gondar, quien se arranca los ojos al tener que mirar la violación de su esposa, pero Anglada también pierde la vista en su cárcel subterránea o subconsciente. Se multiplican las referencias a Edipo en la intertextualidad de unos elementos escénicos: la música del "Ecce! Regem Oedipoda" del *Oedipus Rex* de Igor Stravinski que se basa en la versión de Jean Cocteau del mito (Campal Fernández 250). Como Edipo,

Anglada se entera de la verdad de su pasado, pero en contraste con el mito, no logra la expiación.

En el centro de la obra, el símbolo del laberinto de Escher llega a tener forma corpórea. El tiempo transcurrido desde la escena anterior queda impreciso: "*ANGLADA no distingue la traza de ningún objeto. Sus ojos, largamente sumergidos en las tinieblas, han dejado de ver*" (64). Se supone que han pasado años para que el protagonista se quede ciego. En esta escena Anglada por fin puede salir de su prisión subterránea, pero no sabe hacerlo sin ayuda. La ayuda que recibe es, sin embargo, otro truco que lo lleva a la desorientación. El conserje, Escher, bajo la dirección de Gondar, le habla para que Anglada se guíe con su voz, pero aquél cambia constantemente de lugar; así, el espacio se fragmenta y se multiplica: "*La imaginación de ANGLADA ha ido dibujando en el aire escaleras imposibles que se funden con la real. Ésta y aquéllas, unidas por galerías y terrazas, forman, en lo que parece un desafío a las leyes de la perspectiva, una arquitectura de difícil geometría en la que el ciego se siente perdido*" (69). Claramente, esta escenografía imposible transmite el estado anímico de Anglada, y el público, que puede ver el engaño de Escher y Gondar, puede reírse del protagonista en sus intentos grotescos de salir. Pero mientras los espectadores creen que saben cuál es la puerta verdadera de salida, no saben si el sótano mismo es tan falso como las escaleras de la imaginación. Se vuelve siempre al mismo punto, pero el punto se traslada y se metamorfosea, igual que las escaleras, ahora pobladas por criaturas fantásticas a manera de otros grabados del artista holandés: "*los hombrecillos, cuyos cuerpos muestran tales mutilaciones que apenas pueden moverse, se van metamorfoseando en raros ángeles, diablos negros, reptiles, saltamontes, perros alados, peces voladores y pájaros*" (López Mozo 73). La descripción de López Mozo recuerda grabados de Escher como *Metamorfosis II* (1939-40), *Reptiles* (1943), *Encuentro* (1944), *Espejo mágico* (1946), *La casa de las escaleras* (1951), *Relatividad* (1953), *Cóncavo y convexo* (1955) *Límite circular IV (Cielo e infierno)* (1960) (ver Ernst; "Escher"). A la vez que evocan estos grabados, las figuras grotescas simbolizan las víctimas de Anglada, ahora poblando su infierno personal. Haciéndose eco de varias obras escherianas, López Mozo crea visualmente un ciclo de metamorfosis en el escenario que destaca lo infernal de este laberinto sin salida fija.

El laberinto de Escher, símbolo central de la obra (literal y figurativamente), sugiere una interpretación de múltiples realidades sin destacar una con más veracidad que las otras. Como en los grabados de Escher, *Combate de ciegos* crea múltiples puntos de referencia, aunque los del drama son más ambiguos que los del grabador que se basa en formas matemáticas. Sin

embargo, la explicación de Ernst en cuanto al grabado *Arriba y abajo* (1947) es interesante en términos de esta multiplicación en López Mozo también:

No wonder our eye cannot stay still, for it cannot decide between two equally valid standpoints. It keeps on hesitating between the scene above and the scene below; and yet in spite of this the print comes over to us as a unity, a mysterious unity of two incompatible aspects of the same scene expressed visually. (54)

López Mozo también establece dos espacios –uno arriba y otro abajo, quizás uno exterior y otro interior– que aparentan ser espacios separados, pero que se resisten a separarse por completo. Como en una cinta de Möbius, los personajes siguen subiendo y bajando y vagando por este laberinto creado por López Mozo infinitamente, sin salidas claras. El protagonista sale corriendo al final, después de otra violación, para arrojar al pozo, un pozo que puede ser el mismo sótano o cárcel subterránea de la que acaba de salir, o incluso la clepsidra del tiempo repetitivo.

El tema de tortura, poder, venganza y contravenganza también se repite a través de la historia humana en todos los espacios del mundo, y López Mozo utiliza su laberinto para sugerir una repetición y una (con) fusión global que los espectadores y lectores también deben confrontar. No hay salidas claras ni obvias, pero todos debemos despertarnos. Con una realidad tan escurridiza, nadie puede estar seguro de la verdad de las explicaciones políticas ni de las repercusiones de tanta violencia. Al dialogar con obras, temas y estilos de otros artistas –M. C. Escher y Antonio Buero Vallejo, en particular– Jerónimo López Mozo logra expresar lo personal y lo universal tanto de los problemas de tortura, remordimiento y abusos, como del problema filosófico de la realidad misma.

NOTAS

1. La lectura dramatizada, el 29 de septiembre de 1997, en el Theater for the New City, fue dirigida por Ángel Gil Orrios. Se presentó junto con *Guernica*, pieza también de López Mozo, como parte del Primer Festival de Dramaturgia Española en Nueva York (Romera Castillo 14).
2. Esta pieza fue publicada dentro de *Tiempos muertos* en 1985.
3. López Mozo. "Re: Combate de ciegos." Correo electrónico a Eileen Doll. 20 de agosto de 2006.
4. *Combate de ciegos*, como otras obras de López Mozo (*Bagaje* de 1988, *La Infanta de Velázquez* y *El arquitecto y el relojero* de 2001), comparte ciertos temas con dramas de Buero Vallejo, aunque no se puede hablar de influencia directa. Los temas de violencia, tortura, ilusión, abuso de poder, venganza y ceguera se encuentran en esta pieza; son temas de repetido interés en Buero también, y reflejan el deseo compartido por

los dos dramaturgos de utilizar el teatro para mejorar la sociedad, además de corresponder con el período histórico que les tocó vivir (franquismo y transición a la democracia). Por otro lado, el estilo realista y simbólico de Buero Vallejo se distancia del estilo más fragmentado, realista y simbólico a la manera postmoderna de López Mozo, atemporal a la vez que contemporáneo, inscrito en un espacio específico a la vez que ambiguo.

5. El término se originó con Ricardo Doménech (49), aunque hoy se acepta como una técnica consagrada de Buero Vallejo. Virtudes Serrano lo ve como una influencia suya en el teatro español a partir de 1980: "Otro importante efecto manejado por Buero que ha calado en muchos de los creadores actuales es el de la superposición de los espacios imaginarios, oníricos y subconscientes a los reales en los que transcurren la historia y la vida de los personajes, y la alternancia entre realidad y ficción que surge al hacer mirar al receptor a través del punto de vista del personaje" (16).

OBRAS CITADAS

- Campal Fernández, José Luis. "El teatro último de Jerónimo López Mozo: *Combate de ciegos* y *La Infanta de Velázquez*". *Teatro y antiteatro: la vanguardia del drama experimental*. Ed. Salvador Montesa. Barcelona: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2002. 241-55.
- Doménech, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo*. Madrid: Gredos, 1973.
- Ernst, Bruno. *The Magic Mirror of M. C. Escher*. Trad. John E. Brigham. New York: Barnes & Noble, 1994.
- "Escher y el infinito". *Área fractal*. 8 febrero 2000. 12 junio 2006. <<http://www.arrakis.es/~sysifus/escher.html>>
- Floek, Wilfried. *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*. Tübingen-Basel: A. Francke, 2003.
- Gabriele, John P. *Jerónimo López Mozo: forma y contenido de un teatro español experimental*. Espiral Hispanoamericana, 57. Madrid: Fundamentos, 2005.
- López Mozo, Jerónimo. *El arquitecto y el relojero*. Damos la Palabra (Textos), 17. Madrid: Asociación de Autores de Teatro y Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2001.
- . *Bagaje (Interior español)*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1988.
- . *Combate de ciegos. Yo, maldita india...* Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000.
- . *La Infanta de Velázquez*. Santurtzi (Bilbao), Bizkaia: Santurtziko Udala/ Ayuntamiento de Santurtzi, 2001.
- . "Los ojos de Edipo". *Tramoya* 57 (oct.-dic. 1998): 59-71.
- . *Tiempos muertos: cinco obras fuera de formato*. Colección Teatro, 11. Madrid: La Avispa, 1985.
- Romera Castillo, José. "Prólogo." Jerónimo López Mozo. *Combate de ciegos. Yo, maldita india...* Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000. 9-24.
- Serrano, Virtudes, ed. *Teatro breve entre dos siglos*. Madrid: Cátedra, 2004.