B) ESTRUCTURA:

Obra vertebrada sobre los antagonismos surgidos al contactar los impulsos naturales e instintivos del hombre con el sentido trascendente de la vida dentro de la concepción religiosa. De ahí el carácter simbólico de todos los personajes, especialmente de las encarnaciones de Dios y la muerte; incluso del lugar donde se desarrolla: una playa solitaria en medio de un paisaje rocoso. Don simboliza a Dios y Tana a la muerte, sin que lleguen a identificarse con ellos. Victoria, la verdadera protagonista, a la vida, gastada por el paso del tiempo y de tantas vivencias, que se resiste a morir. Ella es la soledad ante la muerte. Y Pablo, más que simbolizar, encarna la vitalidad instintiva, el goce senso-sexual de la vida; sin preocupaciones anímicas ni intelectuales.

Podríamos decir que se configura en la confluencia de opuestos: Vida (Pablo-Victoria) <--> Muerte (Tana, Don); Amor (Victoria, Don) <--> (placer-sexualidad); Vigor físico (Pablo) <--> Soledad-victimación; Reflexión (Don, Victoria) <--> Instintos (Pablo, Victoria-sexo). En cuanto a la interrelación de los 4 personajes, se reproduce el esquema piramidal. Victoria y Pablo se encuentran en la base, dentro de un espacio de tránsito; encima está Dios (Don), y en medio, la muerte. Esta, como escribían nuestros dramaturgos del Barroco, acompañando al hombre desde la cuna al sepulcro, y que Salom reitera en la pieza.

Al igual que en los autos sacramentales, se escenifica la lucha tensional entre los valores de la carne y los del espíritu; pero huyendo explícitamente de las configuraciones clásicas e intentando crear unos personajes humanos de carne y hueso, uncidos o enfrentados a los simbólicos, bajo la apariencia de hombre y mujer.

Consta de dos actos, con tres cuadros cada uno, guardando la habitual simetría temporal entre los mismos; excepto el último, que es un epílogo didáctico-teologal, por si el simbolismo no estaba suficientemente claro, y cuya duración es menor. A su vez los cuadros contienen varias escenas, o sus equivalentes, variando de 4 a 6; con la excepción del 1º. La sucesión de las mismas no siempre progresa linealmente; sino que algunas son incrustaciones dentro de otras, evocaciones subjetivadoras y explicativas de estados de ánimo actuales o semirretrospectivas (pues se desenvuelven en el pasado y el presente).

El escenario va parejo con el estado de ánimo de la protagonista: playa solitaria, vacía de gente, de vida..., tras la vitalidad pasajera de los veraneantes. En ella Pablo celebra alborozado la marcha de las turistas, pues él también se va. Rebosa vida y pretende expandirla fuera de la pequeña cala. En contraste con esa imagen, Salom presenta la playa vacía y la soledad en que quedará Victoria, aislada del poblado, sin

nadie con quien hablar, máxime al recordar la marcha (muerte) de la vieja Sofía. Otro recurso para acentuar esa situación, es la referencia al patín desaparecido en el mar, sin que encontraran a sus ocupantes.

A fin de dar movilidad a la mínima acción de la historia dramatizada, Salom mueve a los personajes con mucha destreza dentro del único escenario. Sirviéndose de todos los espacios concretos (playa, casa, almacén entre rocas, toldos de colorines y objetos varios, amén de la música o efectos sonoros correspondientes) para dar la sensación de movimiento continuo. De entrada se ofrece al espectador un ambiente real y plástico de una cala, con su arena y todo.

En ella Pablo (pantalón tejano, torso descubierto y muy bronceado, con una vieja gorra de marino) despide la última remesa de turistas, recitando al mismo tiempo una estrofa de autocomplacencia y presentación. Enseguida sale Victoria de la casa e inician una conversación-disputa-reconciliación. Mientras tanto realizan tareas diversas, que posibilitan sus desplazamientos y cambios de postura (sin caer en esa falsa e irritante movilidad de tantas escenas cinematográficas): entrega y rechazo de billetes, aproximaciones o alejamientos justificados por el diálogo, ofrecimientos de bebida, recogida de maleta en el almacén, postura de ropa, pausas, transiciones, manipulación de objetos...

En este primer cuadro, se produce la incorporación inicial y el mutis final de Victoria enmarcando al mismo. Concluye cediendo Pablo a permanecer junto a ella hasta la próxima temporada. Como golpe de efecto coloca inmediatamente el remo (indicativo de su apetencia sexual) "junto a la ventana", creando expectación sobre los derroteros de la pieza: bien erótico-sexuales o reflexiones en torno a la vida. Da pistas que azuzan la curiosidad del público y, en cierto modo, le despistan.

El 2º cuadro se inicia al amanecer; por las vestimentas se aprecia que ha pasado algún tiempo. Este es un factor importante, pero no se cuantifica. Tan sólo se subraya su paso inexorable hacia la muerte para la protagonista. La técnica del manejo de situaciones y personajes será la misma en toda la pieza, con las variaciones pertinentes, tal como indican las acotaciones al comienzo de los cuadros y dentro de los parlamentos. Entra de lleno en la problemática del segundo nivel: amor, soledad y muerte; interrelacionándose e influyendo los componentes de un nivel en los del otro.

La estructura tensional de la temática se trasluce en los diálogos y las posturas de los personajes. En la pugna que mantiene Victoria porque Pablo no se vaya al pueblo, recurre a todo tipo de artilugios. Y aquí entra en acción la capacidad dramática del autor para crear expectación; pues el único recurso eficaz que retendrá al joven Pablo por unos minutos, será un tronco que se acerca a la playa y que a ella le "parece un ser humano".

Mientras se aproxima, el diálogo ahonda en sus posturas vitales antagónicas al ritmo de lo que acontece.

En la fluencia de escenas es destacable cómo, partiendo de la afirmación de Victoria: "Quizás sólo existes aquí, en mi imaginación, y te repartas como un humor viscoso por todo mi cuerpo...", nos sumerge en el pasado de la protagonista, con sus vivencias e ilusiones. Escena ésta retrospectiva y evocadora de sus esperanzas de vida y de futuro, está ligada al presente escénico, pues justamente es lo que ahora teme perder. El final de este paréntesis introspectivo se funde con la escena anterior, ya que ella sale del ensimismamiento evocador al gritar Pablo su nombre; al mismo tiempo sugestiona al espectador.

Abrazada al tronco llega una joven que cree reconocer. Tal vez la muchacha que hablaba con la pareja antes de que se perdieran en el mar; en cuyo caso podría ser... la muerte con apariencia humana. El diálogo parece becqueriano por el escalofrío que genera en la médula espinal de los espectadores:

Victoria.- *¿La recuerdas? ¿Es ella?*

Pablo .- *No. Es decir, creo que no..., ¿Cómo puedo saberlo? Y aunque lo fuera, ¿qué importancia tiene?*

Victoria.- *Sí, me importa mucho.*

Pablo .- *¿Por qué? ¿Es que la conoce?*

Victoria.- *Es posible... Llévala dentro.*

Pablo .- *¿A la casa?*

Victoria.- *¡No, a mi casa no! No la quiero bajo mi techo. Al almacén.*

Pablo .- *(Cogiendo en brazos a la chica.) ¿Le dan miedo los muertos?*

Victoria.- *Enciende fuego. Sécala. Frótale el cuerpo con una manta.*

Pablo .- *¿Para qué?*

Victoria.- *Puede que reaccione. ¡Quién sabe!*

Pablo .- *¿No está convencida?*

Victoria.- *Parece que se ha movido, ¿No crees? Como si temblara...*

Pablo .- *¡Qué disparate! Es imposible. Está muerta; muerta.*

Victoria.- *(La destapa y la mira a la cara.) Claro...*

Pablo .- *¿Quién es?*

Victoria.- *Su rostro me es familiar, muy familiar... Por eso necesitaba saber si también para ti.*

[...] (Cubriéndola) Anda, llévatela. No, espera. Echala otra vez al mar. El la ha traído, es justo que a él se la devolvamos.

Pablo .- *Está bajando la marea...*

Victoria.- *Entonces cava un hoyo, muy hondo y entiérrala. A los muertos se les esconde bajo tierra, para olvidarlos más de prisa. Y no me digas nunca el lugar donde cavaste su fosa. No quiero saberlo. Ni me hables de ella. Como si nunca hubiera existido. ¿A qué aguardas?*

Pablo .- *¿Ahora?*

Victoria.- *¿Para qué esperar? Está muerta, ¿No? ¿O ya no estás tan seguro?*

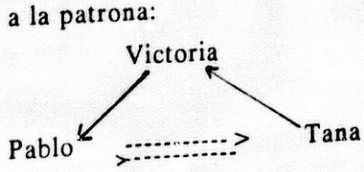
Pablo .- *Sí, claro, aunque...*

Victoria.- *¡Quítala ya de mi vista! ¡Fuera! Oh, Dios mío, Dios mío...*
(Se queda con la cara entre las manos, muy preocupada; entra Don, un hombre de edad.)

En ella vislumbramos a la muerte. La intuición dramatúrgica del autor alumbra un nuevo personaje, que llega para potenciar el asunto. Quizás sobre la justificación inicial de su presencia, pues enseguida tiene que aclarar una serie de cosas. Claro que con ellas insinúa quién es, intrigando tanto a la protagonista como al espectador. La muchacha precede a Don, pues trae, con el correo de ellos, una carta para ella. Ambos personajes y su misteriosa aparición desazonan a Victoria, sobre todo el recitado de los versos referidos antes, sobre los falsos equilibrios del placer y la presencia de la muerte. Con ellos la pequeña trama se complica y el tema adquiere una mayor complejidad y simbolismo.

Los antagonismos de lo que significan Don y Pablo los estructura Salom frente a Victoria, la víctima de ambos; en el sentido de que Pablo la sume en una falsa ilusión de vida-placer, y Don quiere llevarla consigo; tanto para salvarla de él como porque ha llegado su hora y desea que esté liberada de la sujeción a la carne. La aparición de Tana amarra a Pablo al lugar, pues siente por ella una gran atracción; creándose una situación completamente distinta, conflictiva. Don y Tana contribuyen al aislacionismo de Victoria, sobre todo respecto a Pablo. Como es habitual en Salom, los efectos sorpresivos, creadores de suspense e interés, marcan el final del cuadro; especialmente con la misteriosa carta dirigida a Tana antes de que llegase.

El cuadro 3º profundiza en ese extraño triángulo amoroso entre Pablo y las mujeres, en el que la dirección del "amor" va: de Victoria al joven, de éste a Tana y de ésta a la primera. El rechazo, en cambio, lleva sentido opuesto: de Victoria a Tana, de ésta a Pablo y de éste a la patrona:



Don, por su edad y lo que simboliza, se sitúa al margen del mismo y por encima. De un modo progresivo y, tal vez, algo reiterativo, los personajes van profundizando en las temáticas al tiempo que se aumentan y complican sus interrelaciones. La lucha por alcanzar sus aspiraciones se torna tenaz y agónica. Como válvula de escape coloca salom otra escena mitad retrospectiva, mitad actual. Ahora no hay transición gradual ni imbricaciones de un tiempo a otro. Tana, tras un mutis, vuelve con una caja de viejos disfraces. De nuevo se rompe el ritmo normal con una escena evocadora del pasado de Victoria. Por el tono desenfadado y paródico pudiera pensarse que su finalidad es distender los ánimos; esa es la intención de Tana y Pablo, y que posiblemente el público agradece.

La intencionalidad dramática es muy otra, ahondar en las vivencias de la protagonista y descubrir las raíces de su angustia y sus miedos actuales. Lo que para los demás es un juego, para ella reviste tintes de realidad. En esta misma escena se identifica a Don con el abuelo de Victoria, pues al encasquetarle Pablo la vieja chaqueta del anciano, resulta que es igual que la suya. Formalmente se consigue crear un paralelismo temático, llevando esa identidad de prendas a la identidad de funciones entre el abuelo y Don. En consecuencia, cada vez más se define Don como la salvación de Victoria; al igual que aquél se halla siempre dispuesto a acogerla en su **tienda**.

Un recurso intensificador de la presencia de la muerte, es el de esos parecidos que constantemente encuentra Victoria entre Tana y las personas que acompañaron a quienes iban a morir; incluso consigo misma cuando tenía la misma edad. Ahora, para confirmarlo y ponernos el vello de punta, Tana aparece junto a la pareja del patín en unas fotografías que trae Don, y que alguien olvidó retirar. En el mismo nivel significativo está la reacción de Victoria cuando Tana quiere llevarse la caja con sus vestidos antiguos: "No la toques. No te acerques... Apártate..."; seguida de la acotación (*Victoria sube con su gran caja pesadamente, como si fuera cargada con su pasado*).

El final del primer acto ya no resulta sorpresivo, pues las últimas escenas han sugestionado al público con la presencia de la muerte acorralando a la protagonista. Más bien cae como un bálsamo reconfortante, con la anuencia de los espectadores. Ya que va a morir... "anda, ve a consolarla. Te necesita... Está muy triste y tiene miedo". el remo, reclamo habitual para el amor, aparece como un empuje deleitoso hacia la muerte.

El primer cuadro del segundo acto prosigue percutiendo en los planteamientos anteriores y avanza hacia su conclusión. Se introduce un elemento nuevo, el deseo de Victoria de irse con Don para huir de Tana, lo que provoca una tensión muy fuerte entre ellos. En el vaivén de la lucha Victoria opta por quedarse, aferrada a las promesas de Pablo. El autor crea cierta atmósfera de crimen y suspense al hacer que unos personajes tramen eliminar al tercer vértice del triángulo. Lo tragicómico es que Pablo propone a

Victoria liquidar a Tana, como parte de un plan concebido por ésta para retenerla en la cala.

La acción dramática transcurre al unísono con el paso del tiempo, utilizando su caducidad respecto al verano, como imagen paralela de la degradación que sufre la vida de la protagonista. El cielo está gris, amenaza tormenta y el viento húmedo bate playa y edificios; es el atardecer del día y de victoria. Para más inri, ésta descubre en la rompiente de las olas el patín errabundo, herrumbroso y desvencijado. Con él vuelve su obsesión por la muerte. Momento que aprovecha el autor para crear otra escena irreal, evocadora del pasado. En ella se ve niña indefensa junto al abuelo; al echarse en sus brazos es Tana quien la recibe en función sustitutiva. Actúa y habla con los gestos y las palabras del abuelo, siendo Tana la que realmente la acoge.

Con este doble juego de personajes y significados presenta escénicamente el abandono de Victoria a la muerte, su necesidad de hallar descanso a sus ansiedades. Sin embargo, al darse cuenta reacciona horrorizada: ¿Por qué sabe tantas cosas de mi vida? ¿Por qué me envuelves? [...] "Porque te quiero... para mí", es la respuesta. El terror la impele de nuevo a refugiarse en el pasado, continuando la escena anterior. Es un modo de intensificar esa vivencia.

El penúltimo cuadro concluye de hecho la historia dramatizada. Victoria busca la protección de Pablo, intentando revitalizar su vida al fusionarse con la de él. Entonces descubre que no tuvo intención de envenenarla, pues bebe del baso de Tana. Esta, a su vez, le descubre que acaba de tomarse un fuerte narcótico que le deja hecho un pelele. Estas escenas van estrechando el cerco en torno a la víctima elegida; crece su desesperación, su angustia, su impotencia... Presa de pánico, sólo confía en Don; pero al retener Tana las llaves del coche, y tras un intento vano de correr hacia el poblado, opta por adentrarse en el mar empujando el viejo patín con su remo. El patín de la muerte impulsado por la señal del placer destructor.

El cuadro final bien podría haberse titulado **epílogo**; ya que cumple una función didáctica complementaria al hecho dramático, en línea con los autos tradicionales; su comienzo es simétrico con el del primer acto; si bien ahora el parlamento de Pablo da la bienvenida a los primeros turistas de la temporada. En vez de Victoria es Tana la que aparece al reclamo de sus voces; pero sus relaciones siguen igual. También llega Don, con víveres y una carta para Tana. A la playa se acerca algo flotando; para Pablo un madero, pero Don y Tana saben que es el cuerpo de Victoria.

Salom hace coincidir la llegada de los turistas y el alborozo vitalista de Pablo, con el regreso de Don y el cadáver de la protagonista, para acentuar el antagonismo entre vida-placer >---< muerte-Dios. El viejo Don no permite que Pablo toque a Victoria, enfrentándose a él. Sólo entonces empieza a comprender las auténticas funciones de

ambos personajes, y les exige que se marchen de la cala. Él es vigor sexual, vitalismo, goce..., y no quiere que le compliquen la existencia. La obra termina recitando casi los mismos versos que al inicio; pero Tana, en lo alto de las escaleras, abre el sobre y sonríe con aire de superioridad. !El ciclo de vida y muerte mueve su rueda!

VIAJE EN UN TRAPECIO:

A) TEMATICAS: El amor en dirección equivocada.

El asunto de la comedia surge dentro de un circo y teniendo como personajes de la misma al sentimental y entristecido payaso (Patapluf), al dubitativo César, a la artista fulgurante y cruel en su inmensa egoísmo (Laura), a la tierna e ingenua muchacha (Estrella), al empresario calculador y desalmado (Schmitt), y a dos personajes más simbólicos que reales (Plim y Bibí). Y brota entre líneas, como en la vida diaria, a golpe de sentimientos, gestos e insinuaçiones.

En el programa de su estreno en el **Teatro Moratín**, Salom escribe: "Ella y El son los jugadores que, buscando la complicidad del público, cuentan (mimándola, viviéndola, sufriéndola) entre ejercicios malabares, equilibrios y números de circo, una vieja y ya evaporada historia -la suya- que con el tiempo y la distancia perdió quizá para ellos todo su significado, pero que al recrearla -entre nostalgias, risas y esperanzas- cobra, de nuevo, su sentido inédito, dejando un poso perfumado, auténtico y poético. Todo al son de una musiquilla alegre, de una charanga ensordecedora o de una melodía sentimental...".

Estos personajes enlazan sus vidas con un eslabón indestructible forjado en las más duras pruebas sentimentales del pasado; pero al propio tiempo que se divierten con sus juegos o sus ficciones, viven con toda intensidad lo que aquellas situaciones pretéritas fueron para ellos.

Es una auténtica tragicomedia del amor. Guarda una semejanza notoria con *El baúl de los disfraces*, tanto en su técnica constructiva como en la temática; si bien la traspasa una mayor amargura. 'El juego de resulta mucho más ácido de lo que su apariencia parece indicar, nos enfrentamos a una "historia de amor" que proclama la frustración insoslayable del eterno idilio, engañosa y balanceante teoría de espejismos abocada a la decepción final. El protagonista nos presenta la comedia: "¡Ante ustedes, señoras y señores, el más frecuente, cruel, dulce, trágico, tierno y grandioso espectáculo del Universo! ... El AMOR". Si bien, más parece lo contrario: una historia de desamores, con esperanza y frustración, con alegría y sufrimiento, con dramatismo y humor. Hay que atravesar los cristales multicolores de la farsa para apreciar las dosis de humanidad que corre por debajo.[11]

'Trenzar esta urdimbre escénica requería una destreza mágica, que ha permitido al autor mantener una perfecta coherencia dentro de lo fabuloso del juego teatral. Toda historia de amor, si logra escapar al melodrama, que es su peor enemigo, será siempre,

como esta que Salom nos relata, un conjunto de exaltaciones y nostalgias, un ir y venir interminable entre la acción y la imaginación, un viaje inacabable entre la fantasía y la realidad. Ese viaje se prolonga en su casi alucinante tejer y destejer algo más de hora y media'.[12]

Sobre ese vaivén entre lo auténtico y aquello que se hubiera querido vivir, viaja el trapecio del juego escénico creado por Jaime Salom, donde la ilusión y la desilusión o el desencanto va y viene, sujeto siempre a una realidad inmutable y a una libertad delimitada por unas personas concretas. En este vaivén de términos limitados -al hombre también le sujetan unas cuerdas que no le dejan viajar más allá- se desliza el viaje entre la realidad y la fantasía.

En la pieza el autor somete a sus personajes a una dolorosa tensión afectiva. Quizás en su derredor o en sí mismo siente las agónicas contradicciones del amor, de sus displicencias y ansiedades. Ve cómo la pasión amorosa deambula de una persona a otra, casi siempre en sentidos contrarios, alocada y cruel. Desde esos estados anímicos Salom nos proyecta una visión pesimista y tristemente ilusionada de las relaciones afectivas dentro de las parejas; pero no estalla con estridencias ni gritos trágicos, sino que aflora el sarcasmo y la ironía tragicómica.

La comedia, ágil y desenfadada, rítmica, sentimental y, a veces, suavemente lírica, revolotea por los hilos de unos diálogos pletóricos de gracia, saltando cupido de un corazón a otro igual que un payaso juguetón. Nos divierte y encandila; pues la tragedia, sutil y silenciosa, bulle débilmente, es un eco tierno que envuelve a los personajes y termina por llenar la sensibilidad del espectador.

En *Viaje en un trapecio* se nos muestran las paradojas del amor. Este ejerce de volatinero y malabarista, es caprichoso e irresponsable, obcecado y pertinaz, proyecta su luz sobre campos equivocados, yermos e incapaces de reaccionar bajo sus efluvios. Los protagonistas aman todos en una dirección, persiguiendo vanamente al ser elegido; ya que éste corre, a su vez, tras su ser amado: César ama a Laura; ésta al Sr. Schmitt; que está enamorado de Estrella; la cual quiere a César; Patapluf (el payaso) se ha encaprichado del ratoncito Bibí; y, por último, el perro Plim está prendado de Patapluf.

Esas son las direcciones activas del amor, porque las del rechazo e incomprensión o desprecio, van en sentido inverso: Laura desdeña y humilla a César; el Sr. Schmitt explota y desaira a Laura; César desprecia a Estrella, y Patapluf persigue y maltrata al perro Plim.

El autor declaraba a Luis Fernando Pintor, que 'era una historia triste y alegre, con un planteamiento de humor, apariencia agradable, muy brillante y trasfondo amargo, porque es la realidad de los protagonistas, el matrimonio. Es la historia de una tremenda desgracia que al final aflora: la incomunicación, el sentimiento en cada uno de los

esposos de estar amarrado, sin poderse mover. Así, envuelta en humor y fantasía, queda encerrada una profunda tristeza. Una crítica matrimonial'.[13]

Estrella es la auténtica protagonista de la obra, una joven ingenua y candorosa que ama y se entrega sin medida, pero sin desviaciones. Tanto, que abruma a César con sus atenciones, cuidados y afectos: "Ella se daba entera, sin dejarle a uno la posibilidad de rechazar. ¡era indecoroso, humillante!"

La comedia se halla repleta de rasgos y contrastes humorísticos que provocan la fácil y afable hilaridad del público; pues prolifera en cascadas de jocosidad y agudas ocurrencias. Mil diablillos cabalgan juguetones al lomo de la trama, perfilando frívolas sonrisas, punzantes ironías o carcajadas desenfadadas. Tales pinceladas de humor grácil y simpático imprimen a la pieza un colorido especialmente atractivo; dan al diálogo una gran vivacidad y ligereza.

Retrotrayéndome al concepto del amor en esta comedia, vemos cómo emerge ya descarriado, corriendo a su extinción en el vacío, quemándose a sí mismo. ¿Para qué amar, si el amor no llega a ninguna parte, si no fructifica en mutua reciprocidad?. Al final del camino, cuando se ha consumido, apenas es una nube vaga y sutil en el recuerdo; una fantasía de ilusiones que amarga en la boca y agobia la conciencia, el corazón o el alma toda con esas telarañas sucias y desmañadas, llenas de polvo esperanzado acumulado día a día. El polvo hecho de ilusiones nos revierte la desilusión y la apatía, unas veces; otras, el rencor y el odio, la dureza de corazón; otras, ¡cuán pocas!, el amor sublimante, libre, asexuado, alimentado por la fe y la esperanza trascendida. Tal es el caso de Laura en *Espejo para dos mujeres*; otras, también, el sarcasmo y la mofa.

En *Viaje en un trapecio* el amor juega su irónico movimiento circense, aunque los trapecistas no se alcancen en el aire. Sus manos apenas sujetan, angustiadas y vidriosas, la estela difusa de su ilusionado amor. Da la impresión de que alguien ha desviado los raíles; de que los trenes se cruzan en paralelo, fugaces, crujiendo su ansiedad sobre las vías o persiguiendo imposibles. El autor baña en humor e ironía, también en ternura, la desesperanza de esos amores. Este viene a ser como un resorte que un día se dispara, ¡clín!; como una suave melodía, una extraña luz o una muñeca en caja de música dando vueltas sobre sí misma. Solo que en nuestro caso el resorte no salta y el amor se reduce a 'nota dormida, silenciosa y cubierta de polvo en las cuerdas del arpa'. Con frecuencia es nota herida en su verdad por los mercaderes del amor.

La acción teatral abarca dos campos: amor entre personas y el amor (afectos mejor) entre hombre <---> animales. A su vez se desarrolla en el plano de la realidad existencial y en el de la evocación, el ensueño o la fantasía. Esquematizado quedaría de la siguiente forma:

1º) <u>Amor entre hombre -- mujer:</u>

1°) Amor entre hombre -- mujer:

a.- Estrella ---▸▸ César. Ella es quien da y persigue.

b.- César ---▸▸ Laura. El es el que da y busca.

c.- Laura ---▸▸ Sr. Schmitt. Ella es quien da y pretende.

d.- El Sr. Schmitt ---▸▸ La mujer en general. El no está enamorado de ninguna mujer, simplemente se prenda de ellas y las utiliza para sus intereses.

2°) Afectos entre el hombre y los animales:

a.- Patapluf (el payaso) ---▸▸ Bibí. Aquel quiere al ratón.

b.- Plim (el perro) ---▸▸ Patapluf. Este es el sujeto del querer.

Ambos campos se desarrollan en los dos planos: real y evocado. El paralelismo entre los campos está muy destacado en la obra. Con él Salom sitúa la imposibilidad de la plena compenetración amorosa más allá de la casuística, pues la establece en la perspectiva de la misma naturaleza viviente.

Analicemos, paso a paso, el desarrollo amoroso en cada una de las parejas:

1°) Relaciones César -- Laura. Se desarrollan en el plano real, de la fantasía o la evocación. César está enamorado de Laura y la ama sin más, a pesar de todo. No repara en los desprecios. Casi diríamos que necesita más amar que ser amado; para él Laura es una mujer maravillosa, única, extraordinaria, divina; posee una belleza exótica, enigmática". Pero, ¡oh ironías del amor!, ella no le quiere; además le desprecia, le exige dinero, comodidades... Rechaza su amor constantemente; apenas le da un beso, y al pobre César se le antoja **un cielo**. Ella, a cambio, le corona con hermosa cornamenta. En su misma noche de bodas, deja al marido en la cama agotado tras los ensayos de su número circense. Y confiesa:

Pero la noche de bodas
se ha hecho para el umor,
pasarla con el marido
qué aburrimiento, qué horror.
Yo me casé muchas veces,
por gusto o por profesión,
y me llevé con los novios
más de una decepción.
Pero de un tiempo a esta parte
el asunto resolví:
me case con quien me case,

duermo con un tal Schmitt.

La tremenda ironía, o mejor sarcasmo, de la farsa amorosa entre César y Laura, conlleva tanta acritud, que subleva al espectador. Su comportamiento es un continuo mazazo sobre César, para quien sólo manifiesta despechos. Laura es la representación de la mujer egoísta y calculadora. Se casa con sus **partenaires** porque éstos le costarían más caros que divorciarse.

A través de Laura vemos ironizado el amor ciego. Salom ridiculiza la estupidez del varón enamorado y despreciado, pero obcecado en amar a quien únicamente le desprecia. Mientras César teje sus sueños de amor con Laura, ésta urde fugarse con el Sr. Schmitt a Berlín, dejándole plantado y coronado. El sarcasmo se ceba sobre el pobre César y le somete a la farsa del suicidio. Estrella se lo impide con ingenuos trucos que terminan por echarle en sus brazos.

La vuelta de Laura tras su actuación en Berlín, embelesa de nuevo a César; a pesar de seguir con idénticos humos, fingiendo amor y exigiendo docilidad a todo pasto; despreciándole y haciéndole notar lo pesado de su obsesión amorosa. En este punto, tanto él como Estrella, pecan de lo mismo: aman a pesar de todo, siempre hacia adelante, sin examinar su entorno humano, sin exigir reciprocidad.

2º) <u>Relaciones entre Laura y Schmitt:</u>

Laura ama al Sr. Schmitt, pero recibe de él todos los desprecios que ella da a César. Sus groserías y ruindad la encandilan. Siempre se halla dispuesta a seguir sus intereses. Schmitt es el hombre práctico y materialista. Para él el amor resulta un mal negocio, sólo sirve para conseguir la utilidad de los otros.

3º) <u>relaciones de Estrella con César:</u>

Ella ama a César con la misma ceguera que éste a Laura y ésta al Sr. Schmitt. En Estrella, el amor se contrapone con más o menos habilidad a la ceguera con que César ama a Laura. Traigo a colación las palabras con las que narra su enamoramiento: "¡Quiero al señor César! Le quiero desde el día que le serví cerveza en un bar sucio y, en vez de tirármelo a la cabeza, como hubiera hecho cualquiera, sólo me gritó: "Marrana, y me dio una patada en lo más bajo de la espalda... ¡Simpático, precioso muñeco!". Y que son prueba de la existencia de esos dobles sentidos. Para ella el amor es dar, entrega total y absorbente. A él, en cambio, le parece exagerado y absurdo, pues "se dan enteras, sin dejarle a uno la posibilidad de rechazar. [Pero el amor también] es compartir, hijita. Un toma y daca". En Estrella se debaten dos tendencias del amor: el que se siente como entrega total y sin exigencias recíprocas, y el amor celoso, acaparador. Por un lado se da sin limitar la libertad de César en dirección a Laura; pero al mismo tiempo, los celos camuflados tratan de retener para sí los afectos de él. Tras su desinterés e incluso su

prostitución al ser querido, lucha frenéticamente por obtener la reciprocidad a su ilimitada entrega.

El contrapunto patético fluye con habilidosa naturalidad; Estrella declara su amor por César inmediatamente después de ver a Laura bailando con el Sr. Schmitt. De esa manera sus sentimientos cobran un enorme realce. Surge remediando el abandono de César, aunque éste no los acepta, porque "los hombres nunca entregan el corazón a quien lo merece", afirma Estrella. Desde luego, cada una de ellas se considera merecedora del amor apetecido. En cierto modo, el hombre no es libre de elegir a su pareja; más bien debe aceptar el amor de la mujer y, además,enamorarse..."

Las relaciones reales en el matrimonio César--Estrella. se exteriorizan simultáneamente con las representadas para ellos al público, o con sus primeras relaciones evocadas. Incluso aparecen en violenta oposición a las actitudes evocadas, donde su amor por César llega a la sublimación. De esa manera el amor ilusionado queda contradicho por la triste y decepcionante realidad de los personajes reales, años después. Desde la perspectiva real Estrella arremete contra Laura y nos la describe tal como ella la ve: "... ególatra, fea, intrigante..., ¡Sucia, holgazana" y, además, le planta por otros.

El amor de Estrella por César dentro del plano evocado, sucede al de éste por Laura, resaltando así la inútil búsqueda de la felicidad amorosa, la persecución sin sentido que supone la entrega incondicional en una sola dirección y sin esperanza de respuesta. Su amor es el más firme. Sufre al ver el dolor de él por el abandono de Laura; le impide suicidarse con trucos ingenuos y, por ello, graciosísimos. Uno de los cuales consiste en emborracharle con **pipermín**".

A partir del reencuentro efusivo y paródico Laura-César, Estrella gime en el carricoche de circo y solloza por la pérdida de su hombre; tanto, que la vida se le escapa por la herida recién abierta en su afectividad. El llanto de Estrella y su ensoñada muerte por amor a él, es el resorte que hace ¡clin! en su intimidad, actuando por primera vez sobre su consciencia y motivando el cotejo entre el amor de la muchacha y las alharacas de Laura. Entonces oye la música y una extraña luz le envuelve. De pronto, casi brutalmente, Laura le parece "distinta, más baja y gorda, con pelos en los agujeros de la nariz, bizca y con los brazos arqueados como un mono", etc.

Aunque tarde, se percata de su error y, bajo los efectos de la mágica bebida que Estrella le da, salta el resorte interior que aprisionaba su amor hacia ella. De golpe descubre su amor e invoca su nombre... Ella acude y viven un fugaz idilio amoroso. Pero el amor de César es únicamente una nube iluminada por los humos del alcohol. Su efecto pasa pronto; pues se reduce a ser una imagen perfeccionada de Laura. Aun así lo juzga 'exagerado y absurdo. A él le hubiera bastado con su trabajo y ciertos días, a ciertas horas, disfrutar de su compañía. Nada más". Aunque "las historias [felices] deberían

terminar en el momento justo. Es una pena que, como a la vida, no les quede otro remedio que seguir adelante. [Y] es aquí donde debiera acabar la historia para que tuviese un final feliz". La protagonista quisiera que el amor conseguido en la inconsciencia de su marido, perdurase; o al menos finalizase la historia justo en el apogeo del goce. El regreso de Laura, sin embargo, provoca la separación de César y Estrella.

Poco antes del final, la **representación** insinúa la muerte de Estrella por amor y la reconversión de César y de Patapluf hacia el recuerdo de Estrella y Plim. Cuando la ilusión del amor va llenando los buenos deseos del público (o del lector), ¡Zas!, la pantomima se descubre. Los personajes, apeándose de la representación, actúan en el presente, desmintiendo la última parte representada y relatando al público su verdadera y triste historia: que Estrella no murió en el carricoche del circo y que, empujada por la desolación, se dedicó a **la vida fácil**. Sólo más tarde, abandonado por Laura y borracho, juntaron sus vidas formando "¡un matrimonio perfecto! Compartimos la casa..., el trabajo, las escasas ganancias de la compañía teatral... Lo compartimos todo, menos el amor". La realidad, la ceguera del ser humano quiebra los sueños de felicidad: el idilio era fugaz y falso.

Al cabo de tanto tiempo de persecución amorosa, la única que conseguirá su meta es Estrella; pero demasiado tarde, según se desprende de sus palabras: "Nunca me ha[illegible]nado. Y yo he dejado de quererte hace mucho tiempo". Al final no se da persecución amorosa ni rechazo. La más amarga desilusión, el hastío... atenaza a los personajes. De improviso, surge la gran pantomima del amor: Estrella vivía enamorada de César, pero representando el sueño amoroso de él, Laura. Y es que el amor -para Salom- parece estar reñido con el matrimonio, al menos el amor en mutua reciprocidad.

4º) <u>Los afectos desviados:</u>

El Sr. Schmitt representa aquí al prototipo masculino que utiliza a unos u otros para acumular dinero o satisfacer sus pasiones. Ama el dinero o el placer, sin compromisos ni ligaduras humanas de ninguna clase. Su figura respecto al amor o el matrimonio es totalmente negativa. Son meros instrumentos de sus fines materialistas.

El Sr. Schmitt siente hacia Estrella un fuerte atractivo carnal. Jaime Salom no desarrolla las posibilidades de tales deseos. Nos queda la duda de si, también él, sufriría su calvario de erotismo por conseguir a la muchacha, puesto que el rechazo de ella es total desde el primer momento. El cinismo del Sr. Schmitt alcanza cotas elevadas; no tiene escrúpulos y es un chantajista del amor: "dentro de tres años, ven a verme. Quizás tenga un trabajo para ti. [...] ¿Sabes cómo he conseguido el amor de muchas casadas? Sabiendo el nombre del amante. [...] 'Si no es complaciente conmigo, señora, su marido sabrá con quien lo ha sido por última vez'. No falla".

Sus relaciones con Laura y Estrella difieren radicalmente. La primera le ama y se entrega a él complacida, soportando sus groserías como lluvia de flores. La toma o la deja a capricho, como si de un objeto o siervo se tratara. Mientras que hacia Estrella le domina un instinto carnal de posesión no satisfecho.

A este personaje no se le puede encuadrar en ninguna de las posturas afectivas analizadas. No rechaza ni acepta la pasión amorosa de Laura; al contrario, la explota a su capricho, tachándola de pesada, caprichosa o estúpida sentimental. Siempre al filo de la parodia, el sarcasmo o la ironía, El autor le hace decir: "Un amante es mucho más caro que un marido; créeme. Todos los maridos que hemos tenido han sido serios, trabajadores y formales. ¡Por algo la sociedad se fundamente en el matrimonio!.

Salom desarrolla la postura del Sr. Schmitt en una continua parodia, esto le permite mayor libertad expositiva al delimitar su carácter y concepciones prácticas de la existencia. Por medio del mismo zarandea el matrimonio-costumbre. Del otro -digamos, el bueno-, no se hace mención alguna; con lo que el juicio global de este personaje y el de la comedia incluso, resulta bastante peyorativo.

Dentro de ese contexto, el amor se saborea mejor fuera o al margen del matrimonio, tal como expresa Laura: "... te permito besarme como si en vez de mi marido fueras otra cosa mucho más íntima...". O bien cuando César, tras la vuelta de Laura y su ruptura con Estrella, dice: "Pues mira lo que son las cosas, ahora me apetece besarte más que nunca..."

Todo este planteamiento responde al criterio, generalizado entonces entre muchos hombres, para quienes cualquier mujer **esta buenísima**, menos la suya. O la otra versión de que les gustan todas las mujeres, hasta las propias. Es decir, el amor y el sexo más bueno cuanto más lejos o prohibido esté.

5º) Afectos entre el hombre y los animales:

Responden a ese sentido globalizador con que interpreta Salom las relaciones afectivas. Aquí se corresponden, además, con las manifestaciones hombre--mujer o viceversa.

El payaso Patapluf tiene un precioso "ratón blanco en una jaula de plata y le trata como a un rey". En cambio maltrata a su perro Plim, quien, a su vez, quiere a su amo y sufre por la persecución de que es objeto por parte del payaso.

El verdadero interés en los afectos de este segundo campo, radica en su paralelismo y cotejo con los amores humanos. César y Patapluf lamentan su infortunio por la marcha de Laura o Bibí; asimismo evocan sus ratos de convivencia feliz, ensoñada. Estrella y Plim constituyen el otro paralelismo frente a César y Patapluf; ambos soportan paciente y amorosamente los desplantes y persecuciones de sus amos, pues como tales se comportan César y, por supuesto, el payaso. El mismo César pone de relieve ese

paralelismo al increpar a Estrella: "Eres igual que ese chucho, igualita, por eso le defiendes, por eso sois uña y carne. ¡Menuda pareja!". Y se consuelan entre sí por sus desgracias, al igual que César o el payaso. Como ellos, sueñan unas relaciones perfectas con el ser querido.

Tales paralelismos vienen a ser la corriente subconsciente en donde se reflejan y acentúan los comportamientos afectivos del primer campo. Claro que es en el contexto teatral de la comedia donde mejor se aprecia la fuerza expresiva de esta segunda banda, coadyuvando poderosamente a la mejor y más amplia comprensión de la primera.

Una particularidad notable en todas estas posturas amorosas es su fidelidad de perros falderos; aceptan alegres y resignados todos los prontos y desdenes de sus seres queridos. Apenas rebulle en ellas la rebeldía y los celos insumisos, aceptando que amen a otra persona distinta.

Salom parece sembrar un tierno y pesaroso lamento en estos amores irrealizables y cocidos en la propia olla del que se enamora. También una crítica mordaz y humorística de quienes se apasionan a ciegas, porque su amor es como sembrar en desierto o dar flores a los cerdos. Ambas ideas saltan constantemente a la consideración del lector. Y es que el amor es un juego múltiple y variado, lleno de pros y de contras, de sensatez y de locuras, de felicidad y congojas, etc.

En todas las obras de Salom crepita una enérgica protesta contra estas imposiciones del amor; contra los agobios de muchos amores egoístas, cuya perdurabilidad es más obcecación, prestigio o desprestigio socia-familiar, que amor auténtico. En esta pieza preconiza tanto la independencia amorosa del varón (y de la mujer), como repudia la plácida y abúlica condescendencia amorosa del hombre, esclavo de sus sentimientos hacia la mujer frívola o acaparadora que exige amor para esclavizar a su cónyuge o amante.

Con gracia afable el autor va mostrando los cotidianos avatares del amor en el hombre y la mujer. Siendo fiel a su bandera de libertad, no delimita su concepción amorosa, pues no pretende crear una filosofía del amor. Su labor se ciñe a resaltar las incidencias amorosas, sus desafíos, dudas e intrigas, los múltiples avatares del amor. Y es que éste no es un señor sesudo y lógico, sino más bien una fuerza mágica por su capacidad de formas, realizaciones y aventuras. El amor es el más amplio y variado alquimista. Su estado más estable es la metamorfosis constante, el cambio y la experimentación. En teoría, nace, crece, se desarrolla y, bien se estabilice o muera, renace hacia nuevas metas y formulaciones humanas.

El amor es el ser de las mil formas: voluble, profundo, caprichoso, frívolo, constante, ingenuo, celoso, liberal, acaparador, excluyente, magnánimo, desinteresado, egocentrista, individualizador, colectivista, etc., etc. Pero no sólo consiste en darse, absorbiendo al sujeto de tales afectos, pues también es compartir...

He ahí una idea que Salom va intensificando, de un modo general, en su teatro. ¿Cuándo el amor pierde esa reciprocidad, es exigible seguir uncido al yugo? La respuesta no se plantea en *Viaje en un trapecio*; tan sólo crepita en las desenfadadas acciones y reacciones de los personajes, en el cómico y humorístico planteamiento de los vaivenes del amor.

Por debajo de la farsa, casi a flor de piel y como una vena restallante, discurre el amor cargado de tristeza. Una onda ternura agolpa las nostalgias del amor, de sus maravillosas posibilidades. Es lo que emana de las soñadoras palabras de Estrella: "... quizá un día, cuando menos lo espere, va a dispararse todo como un resorte, ¡Clín! Oirá una suave melodía.(Se oye) Verá una extraña luz... (Luz cenital, azul) y empezará a dar vueltas sobre sí mismo (Lo hace) como una muñeca de caja de música... Se preguntará, extrañadísimo, qué le está ocurriendo, hasta que nada más verme, lo comprenderá todo, de pronto. Estará enamorado , ¿Te das cuentas, Plim? Para él voy a ser hermosa, resplandeciente, como de cristal... Habrán desaparecido del mundo las demás mujeres, Laura incluida, y me amará, ¡Me amará!".

Sobre el firmamento de la obra se esfuma, apagándose, la ilusión del amor posible, de ese amor entrañable entre el hombre y la mujer constituidos en pareja estable. Un leve desasosiego nos subleva contra la ceguera del hombre o de la mujer que no se percata dónde está su auténtica realización amorosa. Cerrando la representación, entre cómica y trágica, aflora la débil esperanza de Estrella: "Quién sabe, señoras y señores, si a fuerza de fingirlo tarde y noche, llegaremos algún día a querernos de verdad. Yo no pierdo la esperanza". La acción oscila entre lo posiblemente trágico y lo evidente cómico; entre los comentarios serios sobre la condición humana y el tono de farsa.[14]

Salom contrapone, con minucioso y destacado paralelismo, los comportamientos de Laura hacia César, con los expresados por Schmitt hacia ella. El contraste resulta tremendamente efectivo. Todo lo que rechaza, critica o exige al pobre de su marido, eso mismo acepta, ensalza o concede a su amante.

En las relaciones de Laura -- Schmitt, sitúa Salom el amor ilusionado y platónico de ella, y el apego de él por el dinero. La antítesis César >--< Schmitt es patente y esclarecedora. Tanto en Laura frente a César como en el Sr. Schmitt, el matrimonio queda ridiculizado. De sus opiniones deducimos un evidente rechazo del mismo, por aburrido, decepcionante, ruinoso, etc. "El amor es un lujo que puede resultar carísimo. Un pésimo negocio", dirá el Sr. Schmitt a Laura.

Dentro de estas parodias del amor-contrato, el autor diluye a bocajarro sus mofas del amor en los matrimonios de la legalidad afectiva, social e hipócrita. Veamos un ejemplo:

Laura.- ... Schmitt, nunca me engañarás con otra, ¿verdad?

Schmit- *Nunca.*

laura.- *Yo tampoco. Con nadie. Te lo juro.*

Schmit- *(Dejando de bailar) ¿Como puedes decir esto, ingrata? ¡Vas a matarme a disgustos! ¿ Y tú marido? ¿Qué quieres, que nos abandone a los dos?*

Laura.- *Sólo te engañaré con mis maridos.*

Schmit- *Eso... Bueno... ¿Qué sería de nosotros si no pensara yo por ti? (Termina la música.) Adiós. Hasta mañana.*

Laura.- *¡Eh, que no ha terminado todavía! ¡Que es el mismo tango! ¡Schmitt! ¡Schmitt!*

Laura sale corriendo tras él, pero cuando regresan a la pista, una muñeca de trapo vestida como ella y cosida a los zapatos de él, nos expresan con desgarrada nitidez lo que significa la mujer para el Sr. Schmitt, y para todos los Schmitt desparramados por el mundo.

Resumiendo, hago mío el juicio de Jaime Delgado: "Lo que Salom viene a afirmar aquí es que el amor entre un hombre y una mujer, el amor mutuo de la pareja humana es algo tan imposible como un viaje en un trapecio. Con otras palabras: yo quiero a quien no me quiere y me quiere quien no quiero. Aserto que situado en el plano jurídico y religioso, declara la imposibilidad del matrimonio perfecto".[15] En parecidos términos se expresa Joëlle Brunel; afirmando, además, que "es la obra en la que se concentran los mayores reproches contra el matrimonio. Más todavía: llega a condenar el matrimonio, ya que no puede resolver los problemas de no coincidencia entre dos seres".[16]

B) ESTRUCTURA:

El escenario de la trama se desarrolla en un medio circense, por personajes pertenecientes a ese mundo situado entre la realidad y la ficción de sus actuaciones. Estas le permiten al autor dotar a la pieza de una gran movilidad, desarrollándola en 'términos trémulos y cambiantes, funambulescos, como quien anda sobre la cuerda floja o se balancea en el trapecio. Todo ello con el trepidante ritmo de las transmutaciones de **El** y **Ella**, y el tono de farsa entre divertido e irónico con que ha sido planeada y escrita esta pieza teatral'. A lo que contribuyó eficazmente el magnífico escenógrafo Antonio Burgos, mediante acertadísimos efectos luminosos, juegos de sol y luna, malabarismos circenses, movimiento de cuerdas y trapecios. Un ambiente atractivo y curioso, entre sueño y realidad.

"La idea del trapecio simbolizando ese eterno viaje en zig zag que es siempre todo sentimiento amoroso, es tal vez uno de los mayores aciertos del autor, brillante

creador de parábolas y de paradojas. El trapecio no es un instrumento que desplace a los protagonistas del sitio que ocupan en la vida. Sólo les hace desenvolverse en constante vaivén, en una voltijeante inestabilidad, en ese estrecho círculo que es la vida humana".[17]

Dos son los actores básicos que soportan el desarrollo de la pieza: Ella, que se desdobla en Estrella y Laura, según las escenas representadas; El, encarnando a César, al Sr. Schmitt y al perro Plim. Además está el payaso Patapluf. Estos tres intérpretes dan vida, voz y acción a seis personajes; lo que exige un ritmo rápido y cambiante.

Al igual que en otras piezas, esta se inicia con el parlamento dirigido por Patapluf al respetable, en función narradora, facilitando así los trasvases de unos niveles a otros. Con ello pretende el autor concienciar a los espectadores de que están presenciando sólo una **representación**, apeándoles de la posible identificación poética con las situaciones evocadas. Hay, pues, una verbalización previa de la trama que permite al autor entrar de lleno en su escenificación. Al mismo tiempo el **narrador** presenta el contexto y la atmósfera en la que van a moverse los **actores** y al primero de ellos, César. Estas referencias al público se producen con cierta frecuencia, sobre todo en César y Estrella, aclarando aspectos de las historias representadas o incidiendo críticamente sobre ellas. Todo en tono de farsa y de cómica representación teatral. Amparándose en este carácter farsesco, paródico y fantasioso, el autor pulsa con facilidad la cuerda de la risa a base de contrasentidos, desfases, etc.:

Estrell- (Fingiendo euforia) ... Hay que vivir [...] el campo está tan hermoso, el cielo tan azul y el aire huele a flores...

César .- No es por llevarte la contraria, hija, pero el cielo está gris; el campo, tristísimo y huele a estiércol de vaca.

Estrell- (Desanimándose) ¿Usted cree?

César .- Además, llueve. (Saca un paraguas, lo abre y se sienta resguardado por él)

Dada la necesaria movilidad de los personajes de un campo y tiempo a otros, los cambios se producen con gran naturalidad, presuponiendo la capacidad del espectador para acoplarse a las mutaciones constantes. Los actores saltan de un papel a otro poniéndose o quitándose alguna prenda o aderezos caracterizadores (una peluca, el bigote ...).

La incorporación de personajes suele venir precedida de su mención, como obedeciendo a un mágico reclamo; e igual sucede con las nuevas situaciones o escenas, máxime que se originan trasponiendo tiempos, espacios y niveles de realidad o ensoñación. Desde uno u otros niveles, los actores se descuelgan al presente escénico actual de connivencia con el público, o realizan observaciones sobre el otro tiempo y campo de realidad-irrealidad. Por ejemplo: Desde la representación de una escena enseñada, apunta César a los espectadores: "¿Cogen la onda? ¿Eh? ¡Qué tarde!"

Estrella es el personaje que con más frecuencia actúa contrapuntísticamente a las vivencias fantaseadas por César con Laura, e incluso sobre las suyas.

Viaje en un trapecio contiene una estructura muy elaborada, con todos los artificios de las técnicas constructivas antiguas y modernas, dentro de un desarrollo cronológico y de alternancias paralelísticas más o menos libre. Tal como indiqué en la exposición temática, toda la acción teatral se estructura sobre dos campos semánticos, y éstos se desenvuelven tanto en el plano real como en el ensoñado. Dentro del plano real se dan dos tiempos: las historias representadas que pertenecen al pasado y las intervenciones de los actores respecto a su situación actual. Así sucede cada vez que Laura o estrella, César o Schmitt viven ante el espectador una situación presente, evocan una que ya es puro recuerdo o relacionan ambas con su presente. Las interrelaciones entre el nivel de la realidad y el de la fantasía se dan desde la primera escena, en la que **El**, Patapluf y **Ella** se interrumpen para contradecir la exactitud de sus relatos. En este sentido, Phillis Zatlin cree ver reflejados en la obra la ambigüedad pirandeliana entre la realidad y la ilusión

Se dan, por tanto, tres tipos de escenas: las de la función representada, que corresponden a las historias de amor y desamor ya referidas; las de la vida real actual entre César y Estrella, como actores profesionales; y las escenas ensoñadas, dentro del ámbito de la representación de las pasadas. La alternancia de unas a otras da variedad a la pieza salomiana, la imprime un ritmo ágil, propenso a la evasión del espectador; pero también a concentrar su atención en el vaivén vertiginoso de los tres campos de la acción.

Un recurso habitual del teatro consiste en la contraposición de escenas o situaciones para resaltar más el sentido, la emoción, la tensión dramática o la comicidad. En Jaime Salom es casi una técnica expresiva, cargada de plasticidad teatral. En *Viaje en un trapecio* la utiliza de forma continuada. Así en el 2º acto, tras una breve intermedio de actuación real en el presente (al margen de la **representación**), sucede otra ensoñada bajo los efluvios del pippermínt; que es seguida por una representación parcial del pasado de César-Laura; que es el crudo y contrario contrapunto de la escena ensoñada.

En esta comedia Salom huye directamente de las situaciones sorpresivas y del suspense en los finales de acto. El primero concluye con una escena sublimadora de las relaciones afectivas reales; haciendo pensar al público en un arreglo romántico. La sorpresa se produce ya comenzado el acto segundo, cuando César desvela lo que fue de la muchacha, y su contrato de convivencia marital con él. La expectación se trueca en desolación y amargura.

Los personajes expresan sus problemas y vivencias a través de las ocupaciones o actitudes. La vida teatral surge del juego humano, del diálogo y de las actuaciones vitales.

O sea, de la magnífica conjunción de elementos verbales transformadores y condensadores de la realidad social en imágenes vivas sobre el escenario; ya que el teatro no es la realidad, sino su interpretación y patentización transfiguradora, más o menos intencional. En su teatro son poco frecuentes los grandes párrafos; Salom es, sobre todo, un creador de imágenes de enorme plasticidad.

'En el juego escénico se confunden casi realidad y fantasía, porque no hay límites precisos, fronteras delimitadas que permitan conocer el punto en que se rozan, y así el desarrollo de esa acción, desdoblados los personajes en la pista de ese gran circo que es la vida, hilvana historias, separa situaciones, sube al cielo poético, o desciende al duro suelo donde volverá a encontrarse la verdad cotidiana, a la que se ha pretendido escapar cuando el trapecio alcanzaba su límite más alto'.[18]

Emplea Salom técnicas impresionistas para crear ese mundo circense, tales como juegos de pantomima, malabarismos con pelotas y cuerdas imaginarias, doma de fieras imaginarias, sonidos evocadores, trucos de magia (Convertir a César en loro, el veneno en pipermín, luces brillantes y ensoñadoras, etc). Pero también los comportamientos, gestos y dichos propios de cierto teatro del absurdo, de Arrabal...

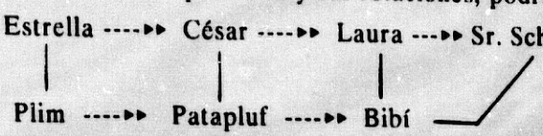
Para Julio Manegat, Salom 'construye su obra como un juego de prestidigitación en el que los dos esenciales personajes viven también, en el recuerdo, en la fantasía, en las horas pasadas y presentes de esta historia, otros personajes íntimamente unidos a lo que la historia tiene de juego y a lo que pudiera tener de dramatismo'.

La habilidad teatral de Salom entremezcla unas historias con otras, las hace avanzar en paralelo, contrastándolas; así la persecución de que son objeto Estrella y Plim por parte de César y Patapluf, se interrelacionan cuando ambos se encuentran y consuelan en su mutua desgracia. Esto mismo ha quedado reflejado al tratar de las relaciones conyugales entre César--Estrella, exteriorizadas al mismo tiempo que las representadas por ellos al público en el plano evocado. Incluso muestra las reales en violenta oposición a las actitudes evocadas. Dentro de éstas vimos cómo la inmediatez de los amores satisfechos en el plano evocado entre Estrella<-->César y de éste con Laura, resaltaban la inútil prosecución de la felicidad afectiva; ya que no son compatibles.

El paralelismo entre los campos significativos se halla bastante subrayado en toda la pieza: César-Patapluf; Laura-Bibí; Estrella-Plim. En éstos últimos -señalaba J. Delgado- 'las líneas paralelas de sus vidas se fusionan en el infinito de los sueños cuando, tras contarse sus cuitas descubren que sus situaciones ante el ser amado son semejantes (César para Estrella, Patapluf para Plim). [...] Tal es la identificación de ambos en ese infinito, que se opera una suerte de sortilegio, en virtud de la cual el perro Plim prorrumpe a hablar [...] Todo el conjunto es como una línea curva que se cierra; es más, como una circunferencia, porque todos sus puntos equidistan del centro, que es el amor.

Por eso la obra empieza donde luego termina: **César** y **Estrella** unidos, pero sin amor verdadero...'[19]

El esquema de las historias paralelas y sus relaciones, podría ser el siguiente:



El autor crea prototipos para representar a una serie de sujetos existentes parcialmente en la sociedad del momento. De ahí que sus actitudes y comportamientos no se correspondan apenas con personajes individualizados. Tal los casos del Sr. Schmitt (encarnación del hombre egoísta, tacaño, explotador , amoral... Todo un dechado de imperfecciones); Estrella, César, etc. En gran parte son personajes-caricaturas, prototipos propios de la farsa.

El tratamiento paródico de los mismos y de cuanto encarnan; ya en el campo de las relaciones de la pareja humana; ya en la del hombre con los animales, o la de éstos entre sí (ver en temática), digamos que es la parodia llevada a su colmo, pues quedan esperpentizados al reflejarse en los del campo animal.

Tales paralelismos vienen a ser la corriente subconsciente en donde se reflejan y acentúan los comportamientos afectivos del primer campo. Claro que es en el contexto teatral de la comedia donde mejor se aprecia la fuerza expresiva de esta segunda banda, coadyuvando poderosamente a la mejor y más amplia comprensión de la primera.

NOTAS:

1.- José A. Flaquer: El Noticiero Universal, Barcelona, 7-12-70.

2.- Jaime Salom: Teatro, Colección "El autor imprescindible". Editor G. del Toro, Madrid, 1971, pág. 411.

3.- Idem.

4.- Idem.

5.- Idem.

6.- Mª Luz Morales: Diario de Barcelona, 19-2-71.

7.- La Prensa, Barcelona, 19-2-71.

8.- Jaime Delgado: O. cit., pág. XLVIII.

9.- O. cit., págs. 13 y 58.

10.- El pensamiento Navarro, Pamplona, 19-9-71.

11.- Antonio Valencia: YA, Madrid, 24-5-75.

12.- Antonio Martínez: La Prensa, Barcelona, 2-12-70.

13.- Y A, Madrid, 24,5-75.

14.- Phillis Zatlin: Ob. cit.

15.- Jaime Delgado: Ob. cit., pág. LVIII.

16.- Ob. cit. pág. 52.

17.- La Prensa, Barcelona, 2-12-70.

18.- Hoja del Lunes, Barcelona, 30-11-70.

19.- Jaime Delgado: Ob. cit., LX.

TIEMPO DE ESPADAS:

A) TEMATICAS:

Su temática es ambigua, pues ya desde su estructura significante busca la dualidad. Los diferentes enfoques derivan de la riqueza de contenido y de matices de una obra problemática, en cuanto su centro es la presencia de lo divino en la tierra, ora en el tiempo del Cristo histórico, ora en el del Cristo místico, según la interpretación teológica de Federico Pomar.[1]

Escenario y vestidos nos sitúan en un tiempo actual, en un país inconcreto, dominado por extranjeros y gobernado por colaboracionistas; pero los personajes y su temática nos retrotraen a las horas previas y subsiguientes a la cena pascual de Jesús con sus discípulos. En realidad aparecen como conspiradores convocados por un jefe, al que siguen magnetizados por su personalidad y sus promesas de liberación, aun cuando no le comprendan bien. Les predica amor y paz, cuando su patriotismo les reclama guerra y venganza.

Mientras esperan la señal para el levantamiento contra los invasores, muestran sus encontrados puntos de vista sobre cómo llevarlo a cabo; pero también sus ambiciones personales, intrigas y dudas acerca del auténtico sentido liberador del Maestro. "Los diferentes grupos y tendencias (guerrilleros, neocapitalistas, afines al Círculo, los ambiciosos de poderes terrenales, los demagogos, los totalitaristas de la libertad y los de la esclavitud, etc.) son reflejos de posturas actuales en la realidad sociopolítica local y universal".[2] Visión compartida por una gran parte de la crítica periodística.[3]

Amparándose en la transposición de unos sucesos pretéritos, el autor escribe una obra ambivalente, aplicable tanto al pasado como al presente. Y ello en los sentidos religioso y el político. Lo que no parece tan claro es la real intencionalidad del autor, ni sus significados, ya que éstos fluctúan aun dentro de un mismo personaje. Tal como afirmaba Luis Mª Ansón, con esta pieza 'se mete de lleno Jaime en el teatro de denuncia, en el que rompe las máscaras, empleando el lenguaje eterno de los símbolos'. "Cada personaje -escribe- simboliza algo muy concreto: una idea, una actitud, un grupo político, una confesión religiosa, una institución bancaria, un comando terrorista. Los doce apóstoles se presentan como doce símbolos del tiempo que vivimos"[4]

Quizás tuviera razón Natalia Figueroa al afirmar que 'el elemento cardinal "es el amor entendido en sí mismo como una idea universal, como el amor que triunfa sobre todos los males, que vence a la violencia y llena de felicidad a los hombres y mujeres...";

aunque dentro del sentido trascendental propio de la formulación religiosa hecha por Jesucristo

Obra mitad religiosa, mitad política,[5] pretende desenmascarar las ambiciones de poder, riqueza, seguridad, etc., que existen en el trasfondo de ciertas actitudes liberadoras, capaces de unirse contra las auténticas posturas de libertad basadas en la comprensión y el amor. Estas están simbolizadas en la estrategia de Karioth, con la anuencia, más o menos consciente, de algunos discípulos de Jesús. Es decir, la hipocresía de las fuerzas políticas y posturas personales frente a la sinceridad y la rectitud vital de unos pocos. En el fondo, es el mismo planteamiento de conciencia moral que en *La noche de los cien pájaros*, sólo que bajo el prisma sociopolítico y religioso.

Simultáneamente, desarrolla la cuestión del poder opresor de unos pueblos (sistemas político-militares) sobre otros; el derecho a la democracia en toda organización sobre los derechos de sucesión, incluida la Iglesia ("qué diríais si, durante siglos, los sucesores de Pier fueran, por ejemplo, italianos....?", pregunta Jac tras exponer su proyecto de dirección colegiada en el seno del movimiento liderado por Jesús.[6]

A veces uno tiene la tentación de vislumbrar, en la intencionalidad general de la pieza, alusiones al estatus catalán respecto al régimen franquista: "me temo que nuestro pueblo -expone el banquero Leví- no esté preparado para una libertad total. ¿Nos crees capaces de gobernarnos a nosotros mismos, con partidos políticos, democracia y a todo el mundo diciendo y haciendo todo lo que le da la gana ?".[7] Los posibles referentes pueden ser muchos, pues como decía Martín Ferrand en el coloquio organizado por ABC, "los espectadores identificarán en unos a 'Septiembre negro'; en otros a los ácratas; a los guerrilleros, al Opus Dei o al consejo de administración de su empresa"[8]. Kintila Horia veía en *Tiempo de espadas* "una hábil combinación entre el nuevo testamento y el golpe de Praga; entre la historia de Cristo, como decía Papini, y la ocupación de Checoslovaquia, entendiendo por esto la ofensa que los imperios imponen a los débiles"; aunque 'lo difícil es sostener hasta el final dicho paralelismo, que ya no es creíble'.[9] El mismo Jaime Salom lo admitía: "puedo hablar de Praga o del mayo de Nanterre"[10].

Las cuestiones políticas, pese al doble significado que contienen, no se hallan muy ensambladas; más bien semejan andanadas esporádicas en direcciones diferentes. Cuando simulan juzgar a Leví como posible infiltrado en el movimiento guerrillero, Lebel dice: "la jugada es clara, la fuerza espiritual y la fuerza militar dándose la mano para dominar al pueblo desde lo alto"[11].

Hay crítica del centralismo de Cristo a través de Jac; pero también glorificación de su personalidad y de su concepción liberadora del hombre, ya que el atractivo personal de Jesús queda por encima de sus convicciones revolucionarias y personales, como en el caso de Lebel. Hay también crítica de la Iglesia y del Estado. Al cabo de 8

años del estreno, confesaba con mayor libertad: 'en aquel momento (1972) la religión y la política de España estaban muy unidas. El poder civil y el religioso sintonizaban al unísono'.

Por otro lado, le molestaba mucho que manipularan las ideas de Cristo, e intentó 'dar un mensaje cristiano actual y realista, basándose exclusivamente en los hechos de la última cena'[12]. El autor denuncia 'un cristianismo ficticio, poco profundo y apenas sentido; que después de tantos siglos no se llega a aplicar claramente el espíritu de Cristo'.

Existen asimismo alusiones a las dictaduras, cámaras de gases, luchas liberadoras, loas a la democracia y una condena general de las políticas "interesadas", de esas que "para defenderla (cada cual la suya) se mata sin ningún escrúpulo, se condena a muerte con muchos papeles sellados o se controla a alguien para que dispare un fusil desde una ventana; en política no hay perdón, no hay corazón...". Llevado del paroxismo, Lebel (o mejor, Salom) arremete, en un largo alegato, contra el que abandona a Jesús (o a cualquier causa noble) excusándose con subterfugios triviales: políticos, guerrilleros, sacerdotes, policías, estudiantes, etc. El mensaje final sería éste: que cada cual va a lo suyo, traicionando o abandonando al jefe (la razón y la justicia, etc., si éstas se oponen a sus intereses).

En *Tiempo de espadas* presenta a los apóstoles divididos en tres grupos:

a) Los pro independentistas revolucionarios, que ven en Jesús el aglutinador de las diferentes facciones antirromanas; pero que, ante su doctrina de amor, paz, libertad y justicia sin violencia, se sienten defraudados e impulsan un levantamiento armado. A esta tendencia pertenecen Simón, Jac, Jano, Ruth, Dimo, el impetuoso Lebel y Karioth; si bien este se deja llevar por la ambición y termina entregando a Jesús a las autoridades, para que no entorpezca la revolución armada. Para A. Marquerie esa nueva versión de la traición de Judas, nacida de un patriotismo pragmático (maquiavélico mejor) y consistente en facilitar el arresto del jefe como catalizador que uniese a todas las bandas en una rebelión liberadora (tanto del jefe como del país), le parece audaz y tan legítima como la de tantas obras literarias.

b) Otros discípulos se muestran indecisos. Desean expulsar al invasor por la fuerza, pero intuyen la verdadera misión de Jesús, tales como Santón y Lebel, ya al final.

c) Pier, Andy, Leví y Maggi, sienten la atracción de Jesús por encima de todo, creyendo en él, aunque no le comprendan plenamente. En este sentido, es la prostituta Maggi quien afirma categóricamente: "Y si lo matan resucitará. Lo predijo varias veces delante de mucha gente [...] Mientras exista en la Tierra un ser humano que guarde dentro de sí una chispa de su luz, ese que van a ejecutar, y a quien algunos llaman el

Cristo, seguirá vivo en su explendor y grandeza, porque habrá resucitado en cada hombre".[13]

De momento, desconcertados por la eliminación del jefe por parte del Comité Central de los conspiradores, que sentían la doctrina y la fuerza de Jesús alejada y opuesta a sus movimientos revolucionarios armados, nadie intenta defenderle, ni sus discípulos, ni las gentes que le habían aclamado por las calles de Jerusalén. Será a través de la derrota del Maestro cuando comiencen a intuir su mensaje auténtico.

Un análisis detallado del sentido y función de los personajes lo realizaron Estela García y Eduardo Burrieza, así como Françoise Gondry en sus respectivos trabajos.[14]

El sentido religioso de la obra queda patente desde el principio al final, ya que ambos actos se inician y concluyen con el recitado de trozos del evangelio por personajes en función narradora, relativos a la cena pascual y a su prendimiento, a las persecuciones que sufrirían "por causa de su nombre; así como a su resurrección y a la venida del Espíritu Santo. Las últimas palabras, pronunciadas por una Maggi iluminada, aúnan y condensan el testimonio del autor: "¡Dios mío!, qué largos van a ser estos días, estos años, estos veinte siglos de errores, crueldad e incomprensión, en espera de tu verdadero y definitivo Pentecostés".[15]

Salom, inspirado quizá por las ideas emanadas de la teología de la liberación, pretende 'desmitificar no sólo las figuras, sino también las doctrinas y las ideas creadoras del cristianismo, buscando el ser humano que había debajo y ciñéndose -según él- a la realidad de los hechos'.[16] La tendencia desmitificadora de los grandes mitos de la historia de la humanidad, para preguntarse de nuevo por los problemas fundamentales de la existencia, ha sido muy general dentro de la producción artística del siglo XX; si bien cayendo, con demasiada frecuencia, en excesos reinterpretativos, al dejarse llevar por fanatismos ideológicos ambientales o personales que no comprenden ni respetan la objetividad que exige cada época o fenómeno del pasado. Incluso peca de ser un movimiento refluyente ante el flujo de la tendencia más antigua y aún viva de la mitificación. Algo de ese reflujo impulsa a Salom en *Tiempo de espadas*.

Para muchos reseñistas, 'la transición de la desmitificación del pasado a una denuncia del presente se realiza con naturalidad, permitiendo la revisión, desde nuevos ángulos, de una serie de cuestionamientos y acusaciones interminables que se pueden aplicar a todas las épocas, incluso a la nuestra'.[17]

En cuanto a la pretensión salomiana de 'ceñirse a los hechos...', a todas luces parece bastante inverosímil; más bien se apoya en el mensaje cristiano y en la interpretación liberalísima de unos sucesos vagamente trasmitidos por los evangelios en general, para plantear una problemática sociopolítica impulsada por una ética religioso-cristiana

que él juzga más auténtica. Es verdad que la obra afecta a temas universales y al mundo en general"; que pone de manifiesto "el racimo de manzanas turbias de la opresión, la corrupción, el abuso de poder, la explotación del débil"; pero no encara realmente la tesis de esa **teología radical**, ni plantea a fondo la cuestión sociopolítica a que alude en sus declaraciones a la Prensa. Antes bien, queda relegada a la inoperancia de las utopías.

Frustrada la revolución por sus propias lacras, las técnicas de los poderes asentados, amén de la traición de Judas y del Comité Central, el final se desplaza a testimoniar la trascendencia religiosa de Cristo y la potentísima fuerza humanizadora de su doctrina (apenas insinuada). Aunque, como escribía Adolfo Prego, "Aquí se habla casi exclusivamente de acción política, no de salvación eterna [...] el autor no permite que nos desviemos hacia Calcuta o Nueva Delhi y nos lleva con textos del Nuevo Testamento hacia Jesús de Galilea".[18] En parecidos términos opinaban críticos como Lázaro Carreter, García Pavón y otros.[19] "La situación que se denuncia es puramente humana; la divinidad, el destino sobrenatural, se aparta con mucho cuidado".[20]

Intentando sacar conclusiones, digamos que globalmente la obra es una llamada de conciencia política a los hombres extraviados de la paz, la justicia, la comprensión y el amor. Así para Pedro Quiñonero es un drama político-existencial-religioso, pues convierte el drama de la Pasión en el drama de las revoluciones traicionadas, de la perplejidad revolucionaria cercada por su impotencia, y donde los dogmas vuelven a asesinar al crucificado[21]. En tal sentido halla parentesco con alguna obra de Max Frisch, autor conocido por Salom y del que había adoptado *La muralla china*(1971).

Para otros, entre ellos Carlos Luis Alvarez, Salom pretende decir "que el mensaje de Cristo no ha sido aún comprendido por sus discípulos y que el cristianismo no está todavía dentro de la naturaleza de la historia, ni sus principios han cristalizado en valores públicos, sociales, ni en exigencias morales frente a la injusticia y la tiranía, y que, por tanto, hay que esperar un nuevo Pentecostés que nos haga entender el mensaje"[22]. Lo que no es veraz, pues "los apóstoles si entendieron a Cristo tras Pentecostés y el cristianismo está comprometido históricamente siendo una de las grandes esperanzas de la historia" [23].

Para Fernando Lázaro Carreter, el autor "quiere mostrar que nuestra realidad presente puede ser descifrada con la clave evangélica, y que ésta encierra la solución que los hombres, con su torpeza y violencia pasional, se han obstinado en ignorar a lo largo de la historia; que las fuerzas malignas que Cristo quiso hacer saltar con su enseñanza redentora perviven hoy, y que esta enseñanza, si la practicamos, puede vencerlas". Pero juzga que "no ha realizado el necesario esfuerzo de abstracción para aprehender lo que subyace de común bajo unos fenómenos y unos comportamientos históricos concretos, y se ha limitado a ensartarlos como si su simple mezcla sirviera para hacerlos homogéneos

y confirmara su esencial identidad; no son los hechos de épocas diversas los que son intercambiables u homólogos, sino las estructuras en que tales hechos se inscriben".

Salom sabe que "el cristianismo no es solo una doctrina consoladora, sino un programa de acción que funde el amor con la justicia, pero no lo dice con nitidez y no aborda el enigmático sentido del *Tiempo de espadas* [...] A mi me parece percibir en la obra, si la frase final es lo que resume su sentido ("y a los cuarenta y nueve días, el Espíritu Santo descenderá sobre ellos, sobre todos nosotros... ¡Dios mío!, que largos van a ser estos días, estos años, estos veinte siglos de errores, crueldad e incomprensión, en espera de tu verdadero y definitivo Pentecostés"), una especie de quietismo, de confianza inactiva puramente ascética, para propiciar un nuevo Pentecostés" [24].

En cambio, según Angel Palomino "se plantea con toda crudeza que quien quiere triunfar por la vía del amor no lo consigue, sino que es necesario emplear la violencia" [25]. Y el propio Salom, al responder a la pregunta de... "¿cómo se puede admitir la convivencia de un jefe cuya doctrina es el amor, con la de los terroristas natos que él invita a su última cena?", respondía: "La pregunta aún seguía en pie", pero no olvides que El dijo : "el que tenga un manto que lo venda y compre una espada", sin especificar su sentido". Pero al referirse al difícil equilibrio Iglesia y Estado afirmaba: "No se puede separar a Cristo de los problemas temporales de la humanidad. Usar de El para los fanatismos políticos puede resultar, como en *Tiempo de espadas*, la gran traición a su doctrina"[26].

Claro que una cosa es pretender algo, y otra conseguirlo del todo. Lo que si salta a la vista es que compone una pieza de teatro político, con valor temporal y universal, de fuerte denuncia e intención crítica demoledora y, al tiempo, de honda comprensión hacia todas las actitudes humanas honradas y sinceras. De hecho ningún personaje encarna todos los valores positivos, ni nadie merece el rechazo absoluto, ya que en todos hay virtudes y defectos. Los personajes luchan por lo que creen mejor, siendo uno de los grandes aciertos el saber atribuir a cada personaje una serie de valores que le otorgan cierta credibilidad...[27].

Como ingrediente casi ineludible de toda obra literaria, la problemática amorosa se entrevera aquí con el tema central. Máxime que en el teatro salomiano las relaciones entre la pareja constituyen su gran obsesión de dramaturgo. El supermanido triángulo amoroso, surge ahora entre dos hombres y una mujer: Max, Lebel y Ruth. La correspondencia se da sólo entre los dos últimos, que se conocieron dentro de la organización guerrillera, estando él ya casado. Por tanto es un amor conflictivo (adúltero en la terminología religiosa) entre el amor contrato socio-religioso y el sentido de modo espontáneo y visceral, como enamoramiento. Ruth, a su vez, se halla unida a Max. ¿casada?: "bueno, no exactamente...Más o menos", pues "debía buscarle una solución a mi

vida, ¿comprendes?". En la respuesta de la mujer parece escapársele a Jaime Salom su oposición al matrimonio en cuanto institución social permanente y vinculante. Este vendría a ser un refugio o solución a problemas que no son directamente afectivo-sexuales.

Ruth sigue atraída hacia Lebel ("sigue pareciéndome el hombre más atractivo que he conocido"). Incluso pretende abandonar a Max e irse con él, ya que está "harta de hacer el amor fríamente con él, un pobre muerto de miedo, sin otra aspiración que la de no comprometerse...". Desea volver a luchar junto a Lebel para volver a vivir, para volver a sentir todo el ardor que había encendido en su vientre. Sólo que la pasión de Lebel está muy apagada, tanto por la atracción de su familia, como por "otra fidelidad más honda, más exigente... su compañía y sus palabras le cambian a uno como si hubiera nacido de nuevo...".

Al amor de Ruth se oponen el de Max, por un lado, y el de Jesús, por otro. Contra el de Jesús se revuelve con odio ("dejad que le ahorquen. [...] Hay que odiar, no amar; sembrar el mal, no el bien; destruir, no compadecerse [...] ¿Vais a seguir confiando en su ayuda? ¿Es que os ha ayudado de verdad alguna vez?. Hay que ser radicales y mirar la realidad cara a cara. Ha muerto y a los muertos hay que enterrarlos"); pero será su marido quien la obligue a renunciar, por salvar la vida de Lebel y de los otros seguidores de Jesús. Pura víctima resignada del amor, acepta la fría convivencia con Max. Renuncia externa, ya que su despedida es: " Adiós y acuérdate alguna vez de mi... cuando beses a tu mujer".

Ruth, como Estrella en *Viaje en un trapecio*, Juana en *Falta de pruebas* y tantas otras mujeres del teatro salomiano, siente el amor apasionadamente, sin tapujos ni orgullos ("tómame como a una mujerzuela sin pudor"), con entrega total. ¿Puede la mujer amar porque sí, sin exigencias de reciprocidad y pese a todo?. Tal vez, al menos así lo testimonia el teatro de Jaime Salom. Max, en cambio, defiende tanto como su amor, una posesión: "...quizá, como tú, el pequeño rincón de patria que defiendo sea también mi cama".

Al igual que en la mayor parte de sus comedias y dramas, aquí terminan imponiéndose las estructuras sociorreligiosas del amor-matrimonio; pero existe una cierta evolución hacia posturas más permisivas. Ruth y Adrián renuncian al amor con Lebel y Lilián respectivamente, pero no porque el amor legitimado se imponga por sí mismo como el mejor y más auténtico -caso de Adrián en *Falta de pruebas*-, sino por salvar al objeto de ese amor y poder seguir alimentándolo en su interior.

Aunque no se plantea directamente la cuestión sobre la dualidad matrimonio o relaciones amorosas libres, basadas únicamente en la mutua atracción, compenetración

y amor, si parece desprenderse una visión peyorativa de la fría, sensata, pertinaz o necesaria realidad matrimonial derivada de un pacto con valor permanente.

Con *Los delfines* iniciaba Salom un tipo de teatro incardinado en los problemas que afectan a la sociedad contemporánea de un modo general o de colectivos más o menos numerosos, frente a las temáticas de culpa y responsabilidad moral referidas a individuos concretos; aunque con pretensiones generalizadoras, donde las soluciones y juicios se basaban en la interpretación de la doctrina cristiana, muy acusada en la mayoría de su teatro hasta *Tiempo de espadas*.

A partir de ésta, casi sin excepción, el testimonio dramático del autor comprende a todo el mundo, especialmente a los valores de esa sociedad española que él había defendido antes, si bien sólo parcialmente. Ya no se dan soluciones sencillas o rigurosas dentro de la ortodoxia tradicional. Conforme amplia su campo de intereses, se torna más flexible y compasivo en sus puntos de vista sobre el bien o el mal, salvo en lo que respecta a los derechos naturales del hombre, pues dice: "en mi teatro más que derechos políticos, se denuncian defectos de derecho natural, tal la opresión, la tiranía, la dictadura..."[28]. A pesar de su inequívoca evolución ideológica y moral, de su palmario despegue del sentir religioso personal, nuestro dramaturgo mantiene vivo su interés, aún más, su profunda preocupación por los conflictos internos de los seres humanos, bien que en correspondencia ineludible con el variado entorno social.

B) ESTRUCTURA:

La estructura de *Tiempo de espadas* responde casi al tradicional de las tres unidades. Toda la pieza se desenvuelve en el salón de un lujoso restaurante actual, contiguo al comedor, donde tendrá lugar la cena pascual. La escenografía ideada por Mampaso tenía un carácter intemporal, sin concreciones de lugar y sí algo en cuanto al tiempo. Una serie de plataformas cúbicas a distintos niveles, con predominio del rojo, más un pequeño bar con bebidas actuales, junto a una luminotecnia eficaz y la vigorosa música de Mahler, consiguen la adecuada ambientación del drama.

No se producen cambios de lugar ni de tiempo y se mantiene una rigurosa unidad temática. Los personajes entran y salen casi sin más, justificados únicamente por el diálogo. Hay, pues, un enfrentamiento de posturas, concepciones, ideas o sentimientos predominantemente dialéctico-verbal, más que teatral. La tensión dramática surge de las ideas expresadas, de las posturas personales enfrentadas respecto a la lucha contra los invasores y a la verdadera misión de Cristo. El predominio dialéctico queda compensado

por la acción interior, que tiene origen y desarrollo en los bien perfilados y variados caracteres de los personajes'.[29]

En el primer acto, de carácter muy expositivo, la presentación y caracterización de los personajes (con sus problemas, tensiones, compromisos y temores) la va realizando al tiempo que surge la temática de la obra; quedando para el segundo el nudo (más bien debate) y el desenlace final (o conclusión). Y en los que la acción interior y el diálogo cobran mayor tensión dramática, por el tono pasional de fuerza contenida; pero siempre a punto de explotar y que trasciende al público, captado por el paralelismo entre el símbolo mesiánico y la realidad terrenal moderna.

Los actos comienzan y terminan con las recitaciones de pasajes evangélicos ya referidos, puestos en boca de personajes-narradores, sin que tengan que identificarse con sus contenidos, como es el caso de Max y Lebel en el primer acto y comienzo del segundo; mientras que sí se da esa compenetración anímica en Maggi. Al decir de Josefina Carabias 'vienen a ser el contrapunto de la acción, corroboraciones con valor emocional y estético, pero también doctrinal. Y Craver las denominaba 'Punzantes redobles de conciencia'

Las escenas se producen al hilo de los diálogos, sin que vengan generadas por la propia acción dramática, tal como ocurría en algunas de *La noche de los cien pájaros*. Según José Mª Craver "hay una doble transposición: del propio tiempo y del espacio, y el simbolismo de la acción es transparente. El gran acierto escénico radica en el perfecto acorde entre la riqueza de símbolos y la riqueza de la acción, con ser ésta en mayor proporción introvertida, subcutánea a veces, en constante descenso a infiernos interiores".[30]

La dialéctica a nivel dramático se establece justamente por ese doble plano semántico que envuelve a toda la obra y se irradia desde la mayoría de las escenas; aunque más como andanadas o prédicas de concienciación sociopolítica, humana y cristiana al hilo de la acción histórica, que como paradigmas paralelísticos; ya que el plano actual como tal no existe, salvo en la vestimenta y el decorado.

En ese sentido, si bien acentuando en demasía las tintas negras, Fernando Lázaro Carreter escribía: "Brotan sueltas y abundantes alusiones al presente político, impensables desde la circunstancia evangélica; y se engarzan a nuestra circunstancia los hechos históricos crudos (no como "signos") del evangelio. La mente del espectador va, como una lanzadera, del ayer al hoy y viceversa, sin que le sea posible trazar un tejido consistente... No son los hechos de épocas diversas los que son intercambiables u homólogos, sino las estructuras en que tales hechos se inscriben.

El autor no ha realizado el necesario esfuerzo de abstracción para aprehender qué es lo que subyace de común bajo unos fenómenos y unos comportamientos históricos

concretos y se ha limitado a ensartarlos como si su simple mezcla sirviera para hacerlos homogéneos y confirmara su esencial identidad [....] Ese incómodo vaivén de la historia de los apóstoles a la de los conspiradores hodiernos, es de escaso refinamiento intelectual [...] y se percibe la rudeza de las costuras"[31].

Disintiendo con tal criterio, son bastantes los articulistas que piensan que Salom conjuga sabia y constantemente ambos planos, a través de esas alusiones o increpaciones surgidas en el contexto de los apóstoles, pues al mismo tiempo representan a personajes, actitudes e ideologías de hoy, tal como su vestimenta descubre. En dicha línea está Adolfo Prego, para quien las exigencias del paralelismo fuerzan una y otra vez a Salom a soldar con habilidad, y sin que se advierta brusquedad, dos planos de naturaleza bien diferente como el de Dios y el del Cesar, que eran y siguen siendo independientes entre sí y difícilmente reducibles a unidad sustancial [32].

Esa duplicidad de planos la interpreta Josep Meliá dentro de cada contexto histórico: "el primero corresponde al de la unidad y está representado por Cristo; el segundo es el del pluralismo, es el plano de los hombres, y la moraleja de la obra es que en ningún momento desde el plano de la unidad, que es el de Dios, se condenan las actitudes dispares o diversas de los hombres"[33].

El diálogo es vivo y apasionado, e incluso duro, pero también pensado, grave y hasta poético, acoplándose al carácter de cada personaje y a las situaciones dramáticas creadas, siempre dentro de un lenguaje sobrio y patético, cargado a veces de terribles y aterradoras acusaciones y enardecido por la furia interior, como en el parlamento de Lebel increpando al mundo entero, representado en el público. Por contra, Lázaro Carreter señalaba "la debilidad del lenguaje, cuya falta de tensión poético-dramática no se compensa con la fuerza espiratoria de los intérpretes. Los coloquialismos escuetos alternan con frases de imposible curso o con metáforas sorpresivas"[34].

En el terreno de las semejanzas con otras obras literarias, A. Márquez hallaba un gran parecido de tema y planteamiento escénico con *Apocalipsis cum figuris*, de Jersy Grotowski, dado a conocer en el festival de Munich poco antes del estreno de la pieza salomiana. Salom había compuesto *Tiempo de espadas* hacía ya tres años, aunque con anterioridad (1965) trabajaba en la confección de una comedia a la que pensaba titular *La cena*. Así pues, ni Salom conocía la pieza de Grotowski, ni éste, se supone, la de nuestro autor. "En la intención, ambición, tesis, monólogos y diálogos, el parentesco es escalofriante y sirve para el desenmascaramiento de los personajes..."[35].

NUEVE BRINDIS POR UN REY.

A) TEMATICAS:

En pocas obras declara Jaime Salom su intencionalidad y su tesis como en esta. No ya en la antecrítica, sino a lo largo de toda la farsa política. Llevado por un ímpetu desenmascarador de mitos o de hechos pasados "conformados" por la Historia más o menos oficial, con *Nueve brindis por un rey* pretende iluminar "ese ciego convencimiento de legalidad" defendido por tantos historiadores y políticos en torno al "Compromiso de Caspe" y por el que el Infante de Castilla, Fernando de Antequera, fue designado sucesor de su tío Martín El Humano como heredero del extenso Reino de Aragón, frente a otros pretendientes con más derechos legales.

Para Salom, 'en aquel desdichado interregno hubo hechos tan turbios y tan opresivos: como un sonado asesinato (el del arzobispo de Zaragoza), orquestado y manejado luego como arma publicitaria; una encarnizada batalla (la de Murverdre, actual Sagunto) con miles de muertos y refinadas crueldades; sobornos, amenazas, excomuniones del Papa Luna e invasiones de los reinos por tropas de uno de los pretendientes, con intimidaciones y toda clase de abusos. Además, la constitución de la reducida junta de nueve sesudos varones, que iba a decidir el destino de un millón de vasallos, tuvo tales vicios de constitución y procedimiento, que debieron hacerla inaceptable para el observador imparcial de cualquier época [...]

El verdadero artífice e instigador de la elección fue el Papa Luna, Benedicto XIII, a fin de contar con valedores reales a su causa en el Cisma cristiano de occidente, del que el de Caspe vino a ser una consecuencia'.

Por tanto, Salom pretende desenmascarar esa "lección ejemplar" de la historia, escenificando en tono de farsa caústica los móviles y comportamientos de sus protagonistas, descubriendo la intrahistoria de los fenómenos ocurridos entonces [36]. De hecho confesaba: "Al darme cuenta de que había sido un pucherazo tremendo, convertí lo que pretendía ser una obra dramática seria, en una pieza cómica y de farsa, sin ningún respeto por el acontecimiento ni por sus protagonistas. Pero también ambiciona recuperar para la historia actual la postura democrática, ejemplar, "de tantos miembros del Parlamento catalán a los que relegaron a la fuerza o doblegaron bajo la amenaza de la secesión y la guerra civil".

De ahí ese doble juego de planos históricos, ese fluir de los parlamentos del pasado al presente y viceversa, en una interrelación significativa y estructural, tal como experimentó poco antes en *Tiempo de espadas* desde unos planteamientos dramáticos

serios. Aquí la acción transcurre en el ámbito geográfico y humano del siglo XV, aunque con un lenguaje netamente actualizado y exento de las buenas formas, cortesías o galanuras idiomáticas.

Su argumento apenas existe en el sentido tradicional de trama. Se reduce más bien a un proceso de intrigas políticas y su desenmascaramiento interno y externo, dentro de un contexto de farsa desenfadada, alegatos y proclamas burlesco-paródicas en torno a la designación del heredero a la corona del Reino de Aragón. José Monleón escribió: "En *Nueve brindis*... no hay acción dramática, ni personajes, ni situaciones. Es una obra llena de parlamentos ociosos combinados a otros trascendentales".[37] Crítica excesivamente radical e inexacta a ojos vista, pues la ociosidad de algunos coloquios tiene por meta la desvaloración teatral de las soluciones aludidas.

Enfermo el rey Martín sin sucesión directa, los representantes de los respectivos pretendientes intentan que nombre sucesor; a lo que se niega el rey. Pero, antes de morir, algunos personajes de la camarilla real, simpatizantes del Papa Luna y del pretendiente castellano, consiguen que apoye como sucesor 'al que en justicia le corresponda', sin especificar nombre alguno. Para dilucidar quién debería ser, se convoca el parlamento catalán, pues los de Aragón y Valencia estaban divididos y con el de Mallorca no cuentan. No llegan a ningún acuerdo, ni logran que se convoque un parlamento único, representativo de todo el reino.

En cambio, el jurista aragonés, Berenguer de Bardají y el influyente fray Francisco de Aranda, fieles a Fernando de Antequera y al Papa Luna, mueven los hilos de tal manera, que el urgelista aragonés Antón de Luna asesine al arzobispo de Zaragoza, y luego sea excomulgado por el Papa. Todo lo cual, hábil y descaradamente manipulado por la publicidad en favor de Fernando de Antequera, facilita la intervención de la poderosa Castilla en los reinos de Aragón y Valencia con la excusa de poner orden y pacificar los enfrentamientos entre facciones. Además consiguen, a través de compras y amenazas, que el parlamento catalán acepte los nueve compromisarios designados por el parlamento aragonés proclive al pretendiente castellano, tres de cada uno.

La trama sigue en torno al compromiso de Caspe; intrigas, recelos, resistencias, forcejeos, terminando con la votación y las reacciones de antequeristas y urgelistas, más el colofón ejemplar de la liberación de la joven esclava Lucía por parte del modélico jurista "democrático", Guillermo Vallseca. Eso sí, contraviniendo la legislación vigente: "este es el código de los siervos. Una maraña de apartados para ocultar con sus tecnicismos la más flagrante dominación y adormecer la conciencia de los opresores [...] Pues bien ya no existe (lo echa al arcón). Puedes irte cuando te plazca, eres libre".

El tema fundamental lo constituye el desvelamiento del gran fraude histórico del "Compromiso de Caspe", su revisión ideológica y emocional, sacando a la luz toda la

podredumbre de intereses inicuos, ambiciones, arbitrariedades y desafueros que movieron -según el autor y ciertos historiadores- al Papa Luna, al infante Castellano y a todos sus secuaces que, como buitres, cayeron sobre el desamparado y complejo reino de Aragón, manipulando perversamente los esquemas democráticos.

Para ello idea una farsa dramática grotesca en la que se mezcla el teatro bullicioso de calle, las parodias desenvueltas y desvergonzadas, parlamentos dialécticos jocoserios, con insidias de pasillo o camarilla; los razonamientos más descarados, junto a otros cargados de sensatez, legalismo y humanidad; lo soez con lo poético, lo divino con lo humano; lo narrativo y lo coloquial..., en un turbulento pero demoledor remolino multicolor del que todos salen malparados, excepción hecha del asesor jurídico del parlamento catalán, Guillermo de Vallseca y su provisional esclava Lucía.

A este respecto escribía Lázaro Carreter: "al intento de desprestigiar aquel increíble carrusel de ambiciones, corresponden los zarpazos satíricos y denigrantes que recaen sobre los fernandistas, convirtiendo en pobre tonto al arzobispo de Zaragoza, en fatuo estólido a Vicente Ferrer, en idiotas cazurros a fray Aranda, Domingo Ram, Pedro Sagarriga... Pero ¿No resulta así demasiado tosco y fácil su contraste con el docto, prudente, legalista y bondadoso Vallseca? ¿No hay algo de maniqueísmo en ello? [...] Vallseca encarna la ambigüedad de popularismo y legitimismo".[38] Viene a ser una voz vigorosa de las propias opiniones de Salom.

Pero ya hemos señalado la voluntad irrespetuosa de Salom, que convierte en figuras guiñolescas a los personajes, haciéndoles bailar a su capricho en la farsa grotesca y desmitificadora. 'Transforma -escribió Pablo Corbalán- sus personajes en fantoches farsescos, en figuras de guiñol sobre los que echa un coro, que viene a ser el de la mentalidad crítica moderna, el de la contestación moral actual, a cuyo través la sospechas históricas de Salom sobre el montaje del Compromiso de Caspe, aparecen como certidumbre de la confabulación y del contubernio"

En esto sigue una tendencia muy extendida por los años 70 y siguientes, que prefiere demoler mediante la mofa facilona y desvergonzada, antes que con ideas y argumentos. Salom se vale de ambos planteamientos, siendo el de la farsa un recurso complementario, enmarcador y de distensión.

Prima la aseveración del fraude sobre otros aspectos dramáticos, proviniendo bien del Conde de Urgel, de los parlamentarios catalanes o de los propios 'conspiradores' profernandistas, tanto en tono jocoso como de forma apodíctica; ya en acusaciones o en confidencias. Desde el primer momento se proclama la injusticia, sirviéndose del hijo de Vallseca, o de otros personajes, en función de juglar propagandista burlesco-narrador:

Esta es la historia
de los nueve señores
que mangonean
en cuanto hay ocasión.

Esta es la historia que achuchan al rebaño
de los perros pastores de su generación.

"El único e indiscutible sucesor por vía masculina: el Conde de urgel" (pg.17); "preguntad a los campesinos, a los militares y a los hombres de leyes. Todos contestarán lo mismo: ¡Urgel, Urgel, no hay más rey que él" (Cardona, pg.23); "si se convoca un parlamento único como pretende Guillermo de Vallseca, con votación y recuento de votos, todos sabemos quién será el elegido" (Berenguer de Bardají, pg.31).

En todo momento se destaca la razón de la fuerza sobre la voluntad popular y parlamentaria en la designación del sucesor, con alusiones veladas al régimen franquista. No hay ataques directos a dictaduras concretas, pero se aprecia una constante alusión a las conjuras del poder para manejar al pueblo a su capricho. "La idea central es que nadie puede hablar en nombre del pueblo sin haberle oído. Y que sólo al pueblo corresponde la divina misión de crear a sus gobernantes".[39] Para ello 'utiliza un episodio histórico como parábola y como estrategia'.[40]

Es decir, se va patentizando todo el proceso de insidias, tretas, conciliábulos, veladas amenazas, sobornos, etc., que los secuaces del papado de Aviñon y de Fernando de Antequera tejen alrededor de los otros pretendientes, hasta ahogarlos en su tela de araña. Vemos cómo el poder político-militar de los castellanos, aliado con el religioso de la Iglesia fiel a Benedicto XIII, va conculcando las costumbres y leyes del reino. Para Salom la sordidez de los manipuladores políticos llega al extremo de que la víctima sacrificada por la causa, el arzobispo de Zaragoza, no sepa bien por quién se inmola: "¡Eso se avisa, hombre! Lo menos que puede pedirse es que le tengan a uno informado de por quién va a morir uno" (pg.36).

Por otro lado, la tenaz resistencia de los urgelistas y legalistas catalanes, especialmente de Vallseca, constituido en adalid del parlamentarismo democrático, honrado a carta cabal, que no se deja corromper con dádivas ni amedrentar por amenazas, prefiriendo la guerra y la miseria "si la paz y el bienestar han de fundamentarse en el engaño y la falsedad "(pag.17). En este enfrentamiento de posturas, Vallseca y Fray Francisco de Aranda, junto con Berenguer encarnan las dos tendencias sociopolíticas más notables, libertad-democracia frente al poder absoluto y avasallador. Una veces predomina la dialéctica seria, pero otras se juega con la parodia, la farsa, la cabriola desvergonzada, la humorada etc.; utilizando los personajes un lenguaje sarcástico propio de los jóvenes actuales, con alusiones erótico-sexuales a mítines y hábitos políticos contemporáneos. En el fondo de esa dialéctica se presupone siempre la ilegalidad y el abuso de las actuaciones de los antiurgelistas, sobre todo de los castellanistas.

Con toda la parafernalia sociopolítica transferida desde la época actual al siglo XV (banderolas, pancartas, armas modernas, proclamas, plantes y desplantes parlamentarios), pretende Salom significar un apoyo a la -para él- justa causa del Conde de Urgel y la mayoría de los parlamentarios del reino, desde el futuro democrático catalán y viceversa. No olvidemos que en 1973-74 todavía regía el país el régimen franquista, y se conformaba la tendencia democratizadora en amplios sectores de población. De ahí, quizás, las alusiones a las reglas de las democracias actuales: un hombre igual un voto, de las que Vallseca se constituye anticipado defensor; mientras que jerarquía eclesiástica y nobles las ven como algo absurdo, vituperándolo. Cuando el jurista catalán explica al parlamento el árbol genealógico de los aspirantes a la corona, todos le dejan solo. Dramáticamente la ley y la razón (la verdad) quedan postergadas, predicando en el desierto del desafuero. Como el intento saloniano es dual, para traspasar 'esa irresponsabilidad' a los gobernantes del momento presente, el personaje Lucía alude a que se han ido a ver una buena película de televisión o a veranear a Benidorm.

Para Palacio Atard, en "la extrapolación a la temática actual de un acontecimiento pretérito, había que retorcer mucho la historia para suscitar los paralelismos; aunque fuera entre oligarquía y pueblo". Así pues "la transposición de lo histórico a la actualidad es una licencia de interpretación, pero no una lección de la historia" [41].

Asimismo la obra patentiza el juego antiguo y moderno de la representatividad de la mayoría en unos pocos, más fáciles de controlar o comprar por los ejecutivos. Y ello amparándose en el matonismo de unos (Antón de Luna,...) y el pancismo de otros; como esos nobles y burgueses catalanes que prefieren desentenderse del asunto o aceptan prebendas para emanciparse del predominio que la Casa de Urgel ejercía sobre ellos y sus actividades feudalistas o comerciales. El oportunismo político -tan viejo y descarado como el hombre- es puesto en solfa a través del síndico barcelonés Bernardo Gualbes, que 'se desplaza hacia el sol que más calienta'. Parodia crítica de lo que años después iba a ocurrir en España durante la transición y el juego de partidos.

Salom alterna las escenas de farsa, parodia y sarcasmo, con otras cargadas de alegatos jurídicos. Así vemos como ridiculiza con formas actuales la Convención de Caspe, la falsedad de los juramentos hechos sobre el lignum crucis. Vallseca acusa a Vicente Ferrer de usar el nombre de Dios para asegurar la fidelidad de Castilla y Aragón a un Papa Cismático (pág.74-75). Y llevado por la teoría de la liberación, hace decir al futuro santo: "si hay que atentar contra la realidad colectiva y el orden establecido para conseguir una nueva y mejor ordenación, [la Iglesia] tiene la obligación de hacerlo yendo a la guerrilla y a la guerra civil, si fuese necesario" (pág.73); si bien se suprimió en la representación.

En *Nueve brindis por un r*. Salom exalta el sentido democrático catalán frente al imperialismo castellano de entonces o el centralismo moderno, y ello con cierto tono de revanchismo histórico. La pieza concluye con un canto de cisne a la libertad por parte de su adalid modernizado, Guillermo de Vallseca, y una especie de confesión de culpabilidad para la historia futura por parte de los personajes que, en función narradora, exponen al público su etapa final.

Hay una condena clara del poder constituido en propiedad con derecho de sucesión al margen del pueblo, de la política sin escrúpulos y sus factotums, capaces de organizar asesinatos y guerras, de comprar voluntades, de manipular documentos y creencias, de hostigar con amenazas o represalias ..., con tal de imponerse sobre la verdad y la justicia. Como escribía Amorós, "lo que importa en *Nueve brindis por un rey* son los problemas políticos generales; el que los gobernantes han de ser elegidos libremente por el pueblo; la primacía de la ley sobre la arbitrariedad personal, de la libertad." [42].

La temática de esta obra responde a una entrañable preccupación de Salom por la verdad y la justicia. Otros temas paralelos al principal o entroncados con él son los siguientes:

a) El de **la esclavitud-libertad**, encarnado en la joven Lucía, subarrendada por el abad de Sta. Cruz a Vallseca, que al no poder liberar a Cataluña de la tutela castellana, la liberta, conculcando los códigos al respecto. Junto con Vallseca es el personaje mejor tratado, pues es la figura emblemática de los que sufren opresión y violencia por la justicia. En cierto modo representa al pueblo oprimido y casi siempre privado de libertad, cuya misión es servir a los poderosos. También le sirve para atacar a la Iglesia en la persona del abad, que "no quiso abrir las agarrotadas fauces del sistema, tu liberación sería un reproche a su egoísmo y a su falsa religión...".

b) Unido al personaje de Lucía, realiza Salom cierta **reivindicación social** de "los que no tiene voz porque otros se la han arrebatado, de los hombres de toda profesión que mantienen con su trabajo la salud y prosperidad de unos pocos...". Hay una consciente exaltación de los derechos humanos, especialmente el de la libertad personal. Se condena el poder constituido en propiedad con derecho a sucesión sin contar con las voluntades del pueblo, preconizando desde el ayer-hoy que 'algún día la ley escuchará a todos'(pág.22). Salom se sirve de Lucía para criticar los derechos heredados (sangre real o noble, poder o dinero) y proclamar un futuro en libertad.

c) La **connivencia del poder político y religioso**, tema bastante obsesivo en Salom desde entonces. Aquí ambos frentes forman un bloque de poder para eliminar al resto de aspirantes. En la obra, la Iglesia -jerárquica y monacal- parece más una mafia premaquiavélica que una institución espiritual para la salvación de los hombres. Y el

Papa Benedicto XIII es cismático per se, obcecado e intrigante, causa y motor de toda injusticia. La Iglesia colabora culpablemente con los poderes dictatoriales. Aquí las traslaciones al momento español son tan claras que no tiene que referirlas, saltan a la vista. En sus ataques frontales a los poderes eclesiásticos no se libra nadie, ni el mismísimo Vicente Ferrer, con aureola de santo varón en todos los sectores de la población contemporánea al personaje.

B) ESTRUCTURA:

Aunque existen dos niveles expresivos definidos: el serio (con su dialéctica de ideas, intereses, razones, pasiones e intrigas) y el de la farsa (con sus verdades a priori, mofas, acción carnavalesca, desfachateces...), gran parte del primero se halla traspasado por el humor, la ironía o el sarcasmo[43]. Entreverándose con tales niveles, el autor establece dos planos temporales: el pretérito del momento histórico y el actual. Dichos planos no son paralelos, de modo que cada uno se proyecte al otro; más bien funcionan como planos intersecionados, con un eje común: el derecho individual y colectivo a organizarse libremente, sin imposiciones de nadie. Más concretamente, el derecho parlamentario de los reinos aragoneses frente a la imposición de fuerzas externas al mismo. De ahí esa dualidad semántica verbal, coreográfica y de símbolos; esas licencias expresivas, anacronismos y anticipaciones de fenómenos contemporáneos (llamadas telefónicas, micrófonos, etc) que funden dos épocas en una amalgama propia de la ciencia-ficción. Es lo que designaba Andrés Amorós como "dos procedimientos humorísticos semejantes: el anacronismo voluntario y la protesta desde el futuro"[44].

El autor se permite tales ficciones teatrales en aras de su tesis: desmitificar por un lado el modelo del "Compromiso de Caspe" y desarrollar su armazón soterrado, para descubrir la carcoma interna, al tiempo que planteaba referencialmente los temas políticos contemporáneos similares, como ha quedado expuesto.

Sirviendo al tema, tal como lo concibe Salóm, la estructura de semifarsa grotesca envuelve y entrevera toda la trama. Aquí no hay señores serios, nobles solemnes, ni varones doctos, sean civiles o eclesiásticos, frente a criados dicharacheros, graciosos o bufones. Todos los personajes tienen una actuación farsesca. Incluso el honorable jurista Guillermo de Vallseca que, en una especie de parentesis paródico, hace las veces de rey sexualmente inapetente. Tales representaciones paródicas se suceden a lo largo de la pieza y al hilo de los parlamentos serios, continuando en estos con toda naturalidad, sin solución de continuidad. Unas veces son incisos que escenifican lo referido inmediatamente por los personajes actuantes; otras son estrafalarias fanfarrias que

invaden el ambito de la acción (Parlamento Catalán u otros), para descalificar lo representado o manifestar y proclamar verdades históricas desde un fingido o camuflado futuro. Es más, el autor se complace en designar a los encapotados personajes con acciones consideradas impropias de su rango e históricamente inexistentes, con el fin de repudiar y descalificar toda su actuación.

Julio Trenas destacaba que Salom " elige la forma incisiva de la farsa, mezclando a este tratamiento evasivo, satírico, a la vez superficial y profundo, otro de rigor dramático, de comedia histórica al uso tradicional [...], pero -opina- no se mantiene el equilibrio entre ambos tratamientos. Los mismos personajes en función farsesca se nos enserian y ponen solemnes en las escenas claves... El salto que se produce resulta, a veces, escesivamente brusco"[45].

Hay, pues un doble rechazo: el dialéctico de los sucesos y su reiteración machacona por la mofa, el ridículo, anacronismos, cancioncillas, etc., buscando un efecto teatral sobre la conciencia racional y sobre la sensibilidad crítica del espectador actual. Esto generalmente se consigue, sobre todo con el público ideológicamente predispuesto y con el de menor capacidad analítica. Incluso afecta a quienes se resisten racional o afectivamente a engullir el mensaje transferido, ya que hiere su sensibilidad afectiva, proclive a la "justicia dramática" percibida. Lo que justifica esas reacciones iracundas desmesuradas, ajenas a la verdad histórico-social, como parapeto inmunizante por parte de cierto público. Ese efecto desmitificador-destructor es mayor cuando se silencia parte de la realidad histórica interpretada, pues entonces las deformaciones toman aspectos monstruosos.

En general, se da una alternancia entre las, digamos, escenas dialéctico-discursivas y las claramente grotescas (casi siempre paródico-humorísticas). La acción propiamente ocurre fuera de escena; aunque se escenifican de un modo referencial y plástico sus efectos; especialmente a través de recursos sonoros y lumínicos: el tañido de campanas lejanas al morir Martín I y la reacción de los personajes en escena; la batalla de Murverdre que adquiere resonancias épico-históricas al equipararla con la resistencia de Sagunto frente al Imperio.

Hay en *Nueve brindis por un rey* una gran movilidad de situaciones escénicas de corta duración. Nunca sobrepasan las tres páginas seguidas (alguna prosigue más adelante tras breves escenas intercaladas); con ello sigue Salom un procedimiento contrapuntístico de oposiciones o paralelismos con valor significativo, tanto en el plano dialéctico verbal, como en el plástico teatral. Así la risa nerviosa y enfermiza del compromisario valenciano, Ginés de Rabasa, se opone sarcásticamente a lo trágico de las situaciones más horrorosas (masacre bélica de Murverdre) o más solemnes (momentos previos a la

famosa votación). Siempre con el mismo propósito: destacar lo deleznable y risible de tales sucesos, su condena por la vía de la mofa.

De modo similar a *Falta de pruebas*, la segunda escena (primera de la trama en realidad) y la penúltima (la conclusión de hecho), vienen a ser el inicio y el fin del círculo temático sobre la libertad popular, simbolizada en la esclavitud de la joven Lucía al comienzo y su liberación por el jurista catalán, al final.

Otro procedimiento utilizado es el de los personajes en función narradora. Aquí la ejerce, sobre todo, el joven Fabián; si bien otros cumplen dicha función presentadora. En cierto modo asumen el cometido crítico del autor y del coro tradicional, declamador, profético y anticipador del teatro clásico, y que guían al espectador a lo largo de la representación, descubriéndole el verdadero sentido de la misma. Sólo que aquí su actuación adquiere un carácter cómico defenestrador, bullicioso e irónico, de intención burlónamente corrosiva. Sirve también para facilitar el paso de una escena a otra, como contrapunto para quebrar la tensión dramática de las situaciones más dogmatizantes. Como decía Adolfo Prego 'convoca un montaje de coros grotescos y sardónicos para salvar la tendencia a la exposición crítica de un texto abrumadoramente discursivo [46].

José Monleón opinaba, con excesiva dureza, que "se combina la presencia del coro actualizador, joven, marginal al relato, con el énfasis apabullante de los personajes históricos, solemnes hasta el ridículo. El coro, eficaz al comienzo, se convierte paulatinamente en un elemento retórico [47].

Unas veces anticipa los asuntos a tratar, otras los remeda, hace proclamas y asertos, encarna personajes aludidos e interviene en los diálogos. Digamos que es el comodín del autor para intervenir a capricho en la historia dramatizada, sin barreras ni cortapisas. Por su parte, Vallseca es un personaje de la historia que, además, ejerce funciones de profeta y crítico, como si viera desde la perspectiva histórica del futuro actual, lo que acentúa su sentido discursivo. En idéntica dirección narrativa se halla la mezcla de personajes sin relación directa, pero sí de sus parlamentos, y de los monólogos alternados de los partidarios de Aragón, Cataluña y Valencia.

Se alternan y entremezclan escenas del tiempo histórico con otras situadas en el contexto técnico-cultural del siglo XX; aunque directamente referidas al tema sucesorio. Incluso los mismos personajes saltan del proceder medieval al contemporáneo, en un vaivén vertiginoso, sin transiciones ni justificaciones; salvo la de significar tanto en el tiempo real como en el referente. La dirección semántica es, pues, de ida y vuelta constante, ya que unas veces la historia del pasado fluye paradigmáticamente hacia la sociedad actual, y otras ésta es quien presiona sobre aquella, para que, vista en su verdad interna, revierta positivamente sobre las anomalías del proceder político contemporáneo.

Es decir: "el autor baraja superposiciones de tiempo y espacio, juega con toda clase de anacronismos y el pasado y el presente llegan a ser confundibles, atribuyéndole a la representación dimensiones que superan el Compromiso de Caspe"[48].

Realmente la pretensión salomiana es doble. Por un lado incidir con humor en la dialéctica ideológica de los parlamentos, al par que distiende la tensión del público; por otro mofarse de los argumentos esgrimidos, ridiculizando y haciendo añicos las poderosas razones de conveniencia regional o nacional (no olvidemos su constante significación dual).

Los anacronismos son elementos preponderantes en la semántica teatral de la pieza. Aparecen a lo largo de la misma: micrófonos de varias emisoras, distintivos de congresistas a lo yanki; referencias a Miguel Servet, al futbol y al Mercado Común; la democracia establecida por papeletas colocadas en urnas de vidrio, en oposición al sentir de la nobleza y la Iglesia, "encargadas hasta ahora de decirnos quién ha ganado, sin tantas monsergas"(pg.29); alusiones a pases de películas en televisión, veraneos en Benidorm, amenazas de comunistas, llamadas telefónicas a larga distancia, soldados con metralletas automáticas, jugadas de golf entre nobles y eclesiásticos, cartas a directores de periódicos, fotos con flash, citas propias de la dictadura: "¡Con serenidad, pero sin vacilaciones atajaremos cualquier oposición fuera de las vías estrictamente legales!".

Es decir, sirviéndose de la retrospección del presente al pasado y de la proyección de lo históricco sobre nuestro mundo actual, realiza una crítica feroz e irrespetuosa del sistema dictatorial implantado por Franco; si bien de un modo hábil y generalizador contra todas las opresiones antiguas y modernas. Expresa su aversión radical a los legalismos constituidos por la fuerza, especialmente a los factotum del poder impuesto, ya que suelen acomodarlos a sus ambiciones personales. Dichos anacronismos le sirven tanto como efectos cómicos para distender la tensión dramática, como para trasmitir una significación actual a los acontecimientos del siglo XV.

Phillis Zatlin entiende que Salom 'pretende satirizar la situación política contemporánea, advirtiendo que después de Franco el gobierno español seguiría controlado por los intereses de una minoría antidemocrática. De hecho Juan Carlos llegó a ser rey y sucesor de Franco sin ser elegido por el pueblo'.[49]

Los personajes de *Nueve brindis por un rey* no poseen, en general, un personalidad sicológica, cerrada e intransferible, ya que cumplen funciones variadas que no corresponden a su ser individual y determinado. En varios momentos de la pieza se enmascaran, haciendo papeles de personajes ausentes (Vallseca de rey Martín; Lucía de reina virgen, etc.). El ya aludido Fabián, asume una gran variedad de disfraces-función, siendo el nexo que une diferentes episodios. Unas veces ejerce como juglar-narrador, como soldado y policía, o se manifiesta alternativamente partidario de unos o de otros

pretendientes. Fabián representa en cierto modo a las personas que son manipuladas por los diversos poderes para sus causas políticas.

Casi al final de la obra, sitúa gráficamente a los compromisarios sentados en semicírculos para emitir su voto entre la seriedad del caso y la farsa de las fórmulas empleadas. Tras la proclamación solemne del "resultado **consensuado** y al tiempo que suena una triunfal marcha militar, campanas y trompetas, desciende un enorme repostero azul, con la F en oro recamada en su centro, que cubre a los compromisarios...".

Significativamente, Salom oculta la celebración de su triunfo; mientras que la condesa Margarita y la reina Violante protestan alborotadamente la decisión e insultan a los compromisarios. Ambas serán retiradas de escena por el Arzobispo de Tarragona y el polifuncional Fabián, cargándoselas al hombro como fardos parlantes. Pero inmediatamente "rompen la situación y se ponen los cuatro a cantar y recitar unas coplas satírico-burlescas desenmascaradoras del gran engaño ocurrido:

Tres por tres, tres por tres,
a tan poca gente
se vuelve fácilmente
del derecho o del revés.
¡Qué cómodo es!
.....
A nueve señores a puerta cerrada
es muy fácil pagar un favor
y después, ¡aquí nada!
y no se ha enterado ni Dios.
.....

Durante el gráfico repudio de los factores del contubernio -según Salom- éste desarrolla una escena de significado diametralmente opuesto al anterior: la liberación de Lucía por Vallseca y su huida con Fabián hacia la libertad, impulsados por el noble jurista. Escena tierna y apasionada, cargada de entusiasmo beligerante, es todo un canto a la libertad y una emotiva repulsa del orden impuesto por la fuerza: "ningún orden puede justificarse, ni ahora ni nunca, con el más vil de los desórdenes..[..]. Detrás de cualquier renacimiento se agazapa una tiranía, un estado al que hay que defender con la vida de los hijos, un jefe a quien coronar de laurel, al pie de cuya tribuna hemos de desfilar al paso de la oca...".

La referencia al desfile bajo la mirada del jefe, sigue incidiendo en el doble significado histórico: el ayer y el contemporáneo del general Franco. Para remachar aún más su tesis, "se levanta el repostero que cubría a los electores" y vemos cómo narran uno

tras otro, en un brindis final, su papel tras el compromiso. Todos apuran su copa y se vuelven de espaldas; el último es Guillermo de Vallseca, que arroja la copa al suelo con rabia, haciéndola añicos. Así pues, todos los elementos de la pieza, con mayor grafismo al final, se aúnan para patentizar la farsa del Compromiso de Caspe y su repulsa: parlamentos, escenografía, posturas, gestos, etc., se superponen para potenciar el mensaje de la obra. Por ejemplo: el romper la copa de los brindis en mil pedazos es como romper el triunfo de Caspe para el público actual.

En cuanto al lenguaje y diálogos, apenas cabe añadir más de lo reiterado a lo largo del presente estudio. Posee momentos de hondo sentimiento poético, agilidad, gracia, desenvoltura, etc. No obstante, acierta Fernando Lázaro Carreter cuando nota cierta "falta de tensión poética en el lenguaje, que se vence muchas veces hacia lo vulgar: anacronismos como recurso cómico, insustancialidad de los recitadillos del coro, que trivializan al pueblo y amenguan aún más en la obra su reducida función en la historia". Pese a ello reconoce y alaba su "estupenda habilidad narrativa para remover con arte las conciencias"[50].

NOTAS:

1.- El Correo Gallego, Santiago de Compostela, 19-12-72.

2.- Ver cita anterior.

3.- García Pavón: Nuevo Diario Madrid, 29-9-72 ; A B C, Madrid, 29-9 y 19-11-72.

4.- Teatro de Jaime Salom, G. del Toro Editor, pg. 14.

5.- El autor visto por sí mismo, 1978, pg. 35-36.

6.- Teatro de J. Salom, G. del Toro editor, Madrid, 1974, pág. 637.

7.- Teatro de J. Salom, G. del Toro editor, Madrid, 1974, pág. 636.

8.- ABC, Madrid, 19-11-72.

9.- Semana, Madrid, 28-10-72.

10.- Pueblo, Madrid, 30-10-72.

11.- Teatro de J. Salom, G. del Toro editor, Madrid, 1974, pág. 629.

12.- Tiempo de espadas, traduccion y crítica por Françoise Gondry, Université Catholique de Louvain, 1980 (entrevista).

13.- Tiempo de espadas: O. cit., pg. 678.

14.- Hacia una definición del hombre en la obra de Jaime Salom. Y Tiempo de espadas, traducción y crítica, Université Catholique de Lovaine.

15.- O. cit., pg. 681.

16.- El autor visto por sí mismo, 1978, pg. 35-36. Crítica, Madrid, abril del 73.

17.- A B C, Madrid, 9-72, pg. 87.

18.- A B C, Madrid, 19-11-72, pg. 22.

19.- P. Zatlin: J. Salom, Twayne Publishers, Boston, 1982, pg. 107.

20.- Enrique Pujol Cayuelas, 197[illegible].

21.- Informaciones, Madrid, 28-9-72.

22.- Alfonso de Castro: ABC, Madrid, 27-10-72.

23.- Arriba, Madrid, 29-9-72.

24.- Gaceta ilustrada, Madrid, 5-11-72.

25.- ABC, Madrid, 19-11-72, pág. 23.

26.- Pueblo, Madrid, 30-9-72, pag 22.

27.- Estela García y Eduardo Burriezo: Hacia una definición del hombre en la obra de Jaime Salom.

2[illegible].- Ya, Madrid, marzo 1972.

9.- Emilio Aragonés: Estafeta Literaria, Madrid, 15-10-72.
0.- YA, Madrid, 30-9-72.
1.- Gaceta Ilustrada, Madrid, 5-11-72.
2.- ABC, Madrid, 29-9-72, pág 87.
3.- ABC, Madrid, 19-11-72, pág. 21.
4.- Gaceta Ilustrada, Madrid, 5-11-72.
5.- Pueblo, Madrid, 9-11-72.
36.- Antonio Valencia: Hoja del lunes, Madrid, 14-10-74.
37.- Triunfo, Madrid, 12-10-74.
38 Gaceta Ilustrada, Madrid, 8-12-74.
39. Andrés Amorós: YA, Madrid, 29-9-74.
40.- José Monleón: Triunfo, Madrid, 12-10-74.
41.- Alfonso Vignau Miro: La Vanguardia, Barcelona, 14-12-74.
42.- Ya, Madrid, 29-9-74.
43.- Ya, Madrid, 29-9-74.
44.- Ya, Madrid, 29-9-74.
45. Mundo, Madrid, 14-12-74.
46.- ABC, Madrid, 29-9-74 y Pablo Corbalán: Informaciones, Madrid, 30-9-74.
47.- Triunfo, Madrid, 12-10-74.
48.- Informaciones, Madrid, 30-9-74.
49.- Jaime Salom, Twayne, Boston, pg. 112.
50. Gaceta Ilustrada, Madrid, 8-12-74.

LA PIEL DEL LIMON:

A) TEMATICAS:

Esta obra representa el máximo desarrollo del tema amoroso-conyugal de todo su teatro, pero desde su conflictividad. La problemática matrimonial es el tema central y exclusivo. Responde, como casi siempre, a incentivos sociales y personales del autor. Presupone la explosión de un grave problema que venía fermentando en la ideología y realidad de nuestra sociedad, por la multiplicación de los matrimonios desajustados afectivamente.

Antes de pasar al análisis temático, analizaré algunas ideas generales sobre la relación de la pareja humana, que se manejaron por esas fechas en torno a la polémica suscitada por esta obra salomiana y por la presión de tantas mujeres y grupos feministas.

Siempre ha existido en todas las sociedades humanas fundamentadas en la pareja sexual con carácter estable, el gravísimo problema de la incomprensión, el desamor o la incompatibilidad sexual, de caracteres, etc.; ya fuera mutua o unilateralmente. En la mayoría de esos casos, el infierno trepidaba en la intimidad conyugal. Se salvaba la fachada matrimonial de cara a una sociedad fuertemente disciplinada en sus ideas y sentimientos sobre el matrimonio.

Durante siglos y siglos la mujer ha padecido la mayor carga, pues no le era permitido ningún escape amoroso-sexual de tapadillo; mientras que el hombre, con frecuencia, sentaba cátedra de Don Juan, viril y libertino. Más o menos, al hombre se le permitía satisfacer su erotismo o amores extramatrimoniales, mientras mantuviese firme la arquitectura de su hogar familiar; mientras no abominara de la sociedad conyugal y cumpliese sus exigencias sociales: hijos, actos públicos, herencias, etc.

A todo ello contribuía la sumisión de la mujer a los casi exclusivos derechos de esposa y madre respecto al hombre y a la sociedad, sin menoscabo del uso y abuso de sus imposiciones femeninas dentro del reducto familiar y hasta social. La mujer debía sustentar a la sociedad, desarrollarla vegetativamente: engendrar al ritmo del machismo viril, sin más limitaciones que las de su naturaleza o de las enfermedades. La maternidad era lo más bello y maravilloso, era una diosa espléndida en su fanal de luz. Claro que el hombre era también el padre y el cabeza de familia, el ser de acción inteligente, el gran ordenador de la vida social y familiar a gran escala. La mujer casi sólo...¡Madre!

Cuando los designios paternos, familiares o sociales las imponían el amor y el sexo, no siempre se desarrollaba la pareja armónicamente. En miles de casos hay que

suponer que ni siquiera llegaba a surgir el amor o la comprensión; en otros muchos, tras los repetidos ensayos de forzada convivencia, la ruptura y el desamor se hacían evidentes.

¿Quiénes de tales seres se rebelaban contra el amor institucionalizado? ¿Quiénes, además, sentían la apremiante necesidad de amar y ser amados por otras personas? De un modo vago y general, muchos; pero toda la sociedad, todos sus principios les arropaban ahogando sus incipientes delirios, les calmaban, se resignaban y vivían "tranquilos", adaptándose cada cual a sus posibilidades. ¿Que no amaban o no eran amados? Bueno, el matrimonio era para muchos: los hijos, el dominio sobre el hogar y los bienes, el trabajo para sacar la prole adelante y una compañía hecha de costumbre. El amor grande y pleno, el amor vital se suplía con el deber, la preocupación, el cariño de los hábitos, el esfuerzo común por mejorar, etc.

Sólo algunos seres unidos por los vínculos del matrimonio sentían de un modo consciente y concreto la angustia y la desazón originadas por el vacío amoroso, por los odios camuflados, por la aversión física, sexual y afectiva. Esas personas sí se hallan oprimidas, pues la opresión era ejercida tanto desde los principios recibidos, como desde fuera. En sus conciencias no había ningún resquicio hacia la libertad, ninguna máxima que amparase su postura vital. Sus sentimientos afectivos hacia el nuevo o primer amor auténtico, rebotados desde su mismo nacimiento, rebullían agónicos, como fantasmas del mal. Si alguna mente lúcida y voluntariosa vencía tantas cadenas, era un hereje o un genio del equilibrio y la serenidad o "un viva la vida".

La evolución de las ideas, de las economías y de las sociedades humanas hacia estructuras más amplias y libres, han posibilitado una mayor igualdad entre hombre y mujer. Con esta equiparación social y personal, los afectos y el matrimonio adquieren una complejidad considerable. Sus lazos y compromisos se establecen en mutua reciprocidad. Sobre los deberes conyugales florecen las exigencias recíprocas del amor y el desamor. Casi se puede afirmar que, hoy, la unión de las parejas se concibe más como sociedad de amor e intereses que como simple sociedad para la procreación y los deberes familiares, incluso por los creyentes. De ahí que cuando el amor se extingue o se deteriora, cuando se corrompe o muere, la sociedad tienda a deshacerse.

Por supuesto que la inmensa mayoría de nuestros progenitores no admitirían tal aserto; pero otra inmensa mayoría de los jóvenes y de las futuras parejas, piensan que el matrimonio es una institución malversada y que no debería ser indisoluble de por vida. Antes bien, estiman que su validez debería depender de la voluntad de quienes la forman, no de la Iglesia o del Estado. Por descontado que en nuestro mundo pluralista hay que liberar los comportamientos personales y favorecer su verdadero y justo desenvolvimiento. Por tanto resulta inadmisible imponer las ideologías o sentimientos de un grupo a otro.

Las sociedades deben ordenar las libertades, hacerlas compatibles en tre sí; pero nunca domeñarlas ni suprimirlas. A lo más, orientarlas. El bien de la mayoría no es el de un 51% o más, sino el que no perjudica a otras personas, ni restringe sus libertades; siempre que éstas no conlleven violencia de cualquier tipo hacia los demás. Bajo estas ideas debe organizar la sociedad sus actividades, entre ellas la matrimonial. Después cada grupo religioso o ideológico, cada persona deberá ser consecuente con sus principios y sus creencias, obrando en conciencia. Que nadie, ni la sociedad estatalizada, tenga que cargar con las derivaciones de los actos de cada persona. Esta tendrá que hacer frente a sus actuaciones y sus consecuencias. La sociedad organizada debe poner los medios para reforzar este ordenamiento de las libertades y exigir las responsabilidades reales en cada momento conflictivo.

Respecto al matrimonio o contrato de la pareja humana, cabe distinguir entre la unión producida por tendencia natural y la establecida por las creencias religiosas sobre la base natural. ¿Cuál es la Ley Natural? He ahí el campo de batalla, la difícil verdad a dilucidar, si es que existe una sola solución natural. La historia de la humanidad se ha desarrollado, en general, sobre la pareja única: un hombre con una sola mujer y viceversa. Pero también se dieron, y subsisten todavía, la poligamia (países mulsumanes y otros) y la poliandria (Tíbet, zonas de la India, etc.).

Descubrir las auténticas tendencias naturales en la constitución del matrimonio, resulta casi imposible si se parte de todos los desarrollos de los diversos grupos humanos que han existido a lo largo de la historia, pues se desconocen, en gran parte, sus orígenes. Incluso las diferentes modalidades actuales, son más fruto de una expansión artificial, originada por el desarrollo de ciertas civilizaciones (tal la mahometana), que por un desenvolvimiento espontáneo desde sus inicios.

Creo que el problema debe plantearse desde la equiparación numérica de los nacimientos: un similar número de varones y de hembras. Esta proporcionalidad sí viene impuesta por la naturaleza y es, por tanto, ajena a la voluntad consciente del hombre. Ha sido la actividad humana, en sus enfrentamientos y organización del trabajo, quien ha desequilibrado la paridad en pequeñas o grandes proporciones, según las circunstancias. Partiendo de esta natural igualdad de varones y hembras, hay que admitir el derecho de cada cual a tener un compañero o compañera para continuar la especie y satisfacer sus instintos sexuales, afectivos y de compañía íntima; amén de la complementariedad espiritual en todos sus órdenes.

Tanto la poligamia como la poliandria, atentan contra ese derecho natural a elegir la otra media naranja. De lo contrario, muchas personas se verían privadas a la fuerza de su realización afectivo-sexual dentro de la comunidad hombre-mujer. Por supuesto que el hombre es capaz de influir sobre la naturaleza y variarla ligeramente.

Puede imponer la ley del más fuerte, apoyándola en una selección natural; aunque más pronto o más tarde, la naturaleza volverá por sus fueros, doblegando su fatuo orgullo.

La razón es un poderoso diferenciador de conductas. Nieztsche y otros pretendieron implantar razonadamente la ley del superhombre; sólo que para conseguirlo deberían desracionalizar al resto de los pensantes. La misma naturaleza de la razón acaba por derribar los mitos de la selección, máxime cuando aquella es libre y capaz de liberarse de las garras de los opresores.

El problema que plantea e intenta resolver Salom en *La piel del limón*, no llega a tales raíces discursivas, aunque sí a las vivenciales. Se centra en la pareja de nuestra sociedad actual, con alusiones concretas a un pasado o futuro cercanos; especialmente en el contexto de la civilización occidental y cristiana. Para nuestro autor, aun dentro del cristianismo, el amor debe ser libre y responsable. No tiene por qué petrificarse en una arquitectura sólida e inconmovible que, "preservando la apariencia, la estructura y la piel por encima de su autenticidad y su esencia, pretende apuntalar así una civilización y un mundo cultural que los siglos han ido arruinando".[1]

Según Salom, la obra es "una historia crítica, un espejo en el que se pretende reflejar, sin deformaciones, lo profundo y lo turbio de esa manipulación [del amor], de ese dominio que, bajo el pretexto de defenderlo de su propia delicadeza, lo aferra, lo estruja y lo ahoga".[2] En parecidos términos se expresaba Angel Laborda.[3]

Para Lorenzo López Sancho "se plantea, desde otro ángulo y de manera más moderna, un problema ético-social al que ya se había asomado Linares Rivas hace sesenta y dos años en su drama *La garra*: el tema del divorcio. Jaime Salom afirma pudorosamente que su drama es una historia de amor, pero eso no es más que una parte del limón. La otra parte es una historia de desamor. En el fondo, con ingredientes distintos, el problema sigue siendo el mismo planteado por Linares Rivas. En más de un siglo la sociedad ha cambiado, pero no los criterios y la normas.[...]. Frente a ese contorno que defiende el sentido tradicional de la institución matrimonial, la otra intransigencia, la que se pretende liberadora, la de Bárbara, acabará por sucumbir.

El alegato de Salom no es elocuente, no está inspirado. Es muy posible que ante ese gran Jurado que es el público, lo haya perdido. Quizá el espectador no pueda estar enteramente con Rosa, la esposa; con Alejandra, la hija; pero tampoco podrá estarlo por completo con Bárbara y con Juan".[4]

Por su parte, José Antonio Flaquer piensa que "el romance se convierte en una sincera y profunda pasión... Es una ventana de aire puro y limpio que se abre, de repente, en la atormentada y enrarecida existencia del protagonista. Es una pieza sociológica y moral, un alegato vibrante e intencionado, un aldabonazo en las conciencias cómodas, falsas y acomodaticias de nuestra sociedad. La raíz del problema está en el hecho de que

nuestras leyes civiles y canónicas permanecen rígidamente inhumanas, mientras la vida fluye que es un primor". Respecto al desnudo de la protagonista, añade: "Es un impresionante desnudo integral, pleno de hermosura y lirismo. No es una cuña erótica..., es el arpegio que exige el dramático, conmovedor y patético desenlace. ¡Enhorabuena! Jaime Salom, una vez más has sabido dar en la diana. Sin discusión es, en la actualidad, uno de nuestros comediógrafos más importantes.[4]

Menos laudatoria, e incluso proclivemente peyorativa, resulta la opinión aparecida en *Blanco y Negro*: "Claro que el problema es muy serio. Sin embargo los argumentos contra la indisolubilidad del matrimonio y los que defienden su eternidad, son mucho más complejos que los utilizados por el marido y la esposa respectivamente. Lo que la comedia aflora de modo oceánico es el melodrama. La estructura de la obra es melodramática, al estilo de Dickens y Dostoievski".[5]

José Meliá escribía: "..al amparo de los primeros soles de la libertad, ha subido al escenario del **Teatro Marquina** un violento alegato contra el papel de la Iglesia y la sociedad española. Un ataque tan frontal, desesperado y cruel, que sólo resulta imaginable desde la propia desesperación del catolicismo hispánico. En la obra de Salom, el protagonista ataca furibundo y rencoroso a la burocracia eclesiástica. Me consta que el escándalo y la indignación de muchos cristianos viejos se ha levantado herida ante esta catapulta de improperios y acusaciones, pero es sólo el principio, esa es la pura verdad".[6]

Sin embargo, para el sacerdote Antonio Aradillas "tiene el valor de denunciar una de las más graves realidades de la vida española sobre la que, hasta el presente, a lo más que habían llegado la Iglesia, la sociedad y el Estado era a arrojarle una túnica inconsútil de imposible resignación inhumana y antievangélica, un velo de hipocresías y un amasijo de trampas con el que se ocultaban determinadas irregularidades...".

Incluso afirma que... 'contribuiría poderosamente a crear conciencia en la opinión pública sobre un problema que se vive como un drama por numerosas parejas españolas, siendo hora ya de que se les intente ofrecer eficazmente las soluciones civilizadas (al parecer no precisamente cristianas) que existen en el resto del mundo para situaciones similares, sin que tengan que sufrir grave quebranto ni la moral, ni las convicciones religiosas, ni el dogma [...]; pues importa que la Iglesia, por ministerio y oficio, amplíe la capacidad de su comprensión salvadora en favor de las parejas condenadas de por vida a la infidelidad, a la hipocresía y al desprestigio ante sí y ante los demás; esforzándose por adecuar permanentemente sus leyes al servicio del hombre, convencida por el Evangelio, de que "no es éste para el sábado, sino el sábado para el hombre".[7]

La verdad es, también, que el espectáculo salomiano despertó un grandísimo interés entre el público asistente, familiares, amigos y lectores de los diferentes medios

de comunicación. Tanto, que motivó la emisión de un programa radiofónico bajo el título *La piel del matrimonio*, donde colaboraron especialistas en asuntos matrimoniales y el mismo Jaime Salom. La lluvia de cartas, consultas y peticiones de ayuda, consejo u orientación fue innumerable.

En esta obra Salom se pronuncia contra la indisolubilidad del matrimonio y la estructura cerrada que le confiere la Iglesia, especialmente en los casos en que ya no existe el amor entre los cónyuges. Según el sacerdote y periodista Antonio Aradillas, en su epílogo a la pieza de Jaime Salom, éste "nos descubre el inmenso cadaver del amor matrimonial inexistente, cuyo mal olor desborda la intimidad y los recintos domésticos y llega a afectar a los hijos, a la profesión u oficio, a las relaciones sociolaborales, a la fe y a la vida; en ocasiones, hasta con clamor de suicidio".[8]

El autor no plantea las razones de la educación de los hijos como posible fuerza vinculadora de los esposos. Hijos que sí quieren a sus padres y a quienes atan a sus intereses personales, exigiendo de su paternidad el sacrificio o la renuncia al nuevo o auténtico amor de su vida. Por el contrario, lamenta la utilización de la hija como medio o lazo para atrapar al cónyuge semiliberado ya del primer contrato amoroso-sexual y en vías de realizarse en un segundo amor.

De momento, en las obras salomianas no se plantea la libertad amorosa sucesiva; es decir: si, tras un primer fracaso amoroso, sería legítimo y plausible acogerse a un segundo amor y, tras el posible derrumbamiento de éste, un tercero, etc., hasta que el hombre o la mujer fuesen capaces de madurar nuevos amores con tiempo y preparación interior; pues, según Salom, el amor "puede lograrse a cualquier edad", siempre que, claro está, el anterior sea ya "un inmenso cadaver del amor matrimonial inexistente", tal como escribía Aradillas. Aún no concibe el amor del ser humano en tales términos; pero acaso camine en esa dirección, lógica con sus planteamientos sucesivos y en constante desarrollo hacia la plena liberalización del amor sinceramente sentido.

Salom, hombre muy católico por formación y que luchaba por serlo en esos momentos, parte de una postura seria y sincera. Pretende quebrar la rigidez socio-religiosa que envuelve y atenaza a los matrimonios constituidos; ataca los comportamientos que respetan la estructura social del mismo y su apariencia, pero no cohabitan como tales esposos." Como él mismo escribía: "Me preocupa precisamente el comportamiento verazmente religioso y no la trampa social ni el apaño legal".

La piel del limón es un profundo y dolorido grito de protesta, es un testimonio trágico dirigido a la sociedad, a la Iglesia y al Estado para que los detentadores del poder ampliasen la comprensión legalista en favor de las parejas condenadas de por vida a la infelicidad, a la hipocresía y al desprestigio ante sí y ante los demás".[9] Salom se constituía en la voz angustiada que clama en el desierto legislativo, urgiendo a todos a

planteamientos más humanos, más justos y en consonancia con el espíritu más comprensivo de los Evangelios. Difícil dilema. Si lo interpretamos al pie de la letra, resulta casi imposible la solución liberadora. Veamos los principales textos:

San Marcos 10, 4-12: Ellos dijeron: "Moisés mandó escribir un acta de divorcio y despedirla". Jesús les dijo entonces: "Moisés escribió este precepto por la dureza de vuestros corazones. Pero al principio de la creación Dios los hizo macho y hembra. El hombre dejará, pues, a su padre y a su madre y serán los dos una sóla carne. Pues bien, lo que Dios ha unido, no lo separe el hombre". Ya en casa, de nuevo los discípulos le preguntaron acerca de esto; y Jesús les dijo: "quien se divorcie de su mujer y se case con otra, comete adulterio contra la primera; y si la mujer se divorcia de su marido y se casa con otro, adultera".

San Mateo 5, 31-32: También se dijo: si alguno despide a su mujer, déle libelo de repudio. Pero yo os digo que todo el que despide a su mujer, excepto en caso de concubinato, la expone a cometer adulterio; y el que se casa con una repudiada, comete adulterio.

Y en 19, 3-12 añade: Se le acercaron unos fariseos para tentarle, diciendo: "¿Es lícito repudiar a la mujer por cualquier motivo?" El respondió: "No habéis leido que el Creador, desde el principio, los hizo macho y hembra y que dijo: Por esto el hombre dejará a su padre y a su madre, y serán los dos una sóla carne?. De tal manera que ya no son dos, sino una sóla carne. Por tanto, lo que Dios ha unido, no lo separe el hombre". Replicáronle: Entonces, ¿Por qué Moisés ordenó dar libelo de divorcio cuando se repudia?" Díjoles: "Moisés os permitió repudiar a vuestras mujeres por la dureza de vuestro corazón; mas no era así desde el principio. Por tanto, os digo que el que repudia a su mujer, excepto en el caso de concubinato, y se casa con otra, adultera, y quien se casa con la repudiada, comete adulterio".

San Lucas 16, 18: Todo el que repudia a su mujer y se casa con otra, comete adulterio, y el que se casa con una mujer repudiada por su marido, comete adulterio.

San Juan 8, 4-11: Maestro, esta mujer ha sido sorprendida en flagrante adulterio. En la ley, Moisés nos mandó apedrear a estas mujeres, Tú ¿qué dices? Decían esto para probarlo y tener de qué acusarlo. Pero Jesús, agachándose, se puso a escribir con el dedo en tierra. Como insistieran en preguntarle, se alzó y les dijo: "El que de vosotros no tenga pecado tírele la primera piedra". Y agachándose otra vez, continuó escribiendo en tierra. A estas palabras, ellos se fueron uno tras otro, comenzando por los más ancianos: y se quedó Jesús sólo, con la mujer que estaba en medio. Entonces se alzó Jesús y le dijo: "Mujer, ¿Dónde están? ¿Ninguno te condenó?" Y ella le contestó: "Ninguno, Señor". Jesús le dijo: "Tanpoco yo te condeno, vete y no peques más".

Aquí no se condena a la mujer adúltera, únicamente se la exhorta a no pecar más.

San Pablo, Romanos 7, 1-3: ¿O ignoráis, hermanos -pues hablo a los que conocen la Ley- que la Ley tiene dominio sobre el hombre mientras vive? Porque la mujer casada, viviendo el marido, está atada por la ley al marido mientras éste vive; pero si muere el marido, queda desligada de la ley del marido. Por consiguiente, viviendo el marido, será llamada adúltera si se uniera a otro hombre; mas si se muriese el marido, libre es de esa ley, de suerte que no es adúltera si llega a ser de otro hombre".

Y en I Coríntios 7, 10-16: A los casados mando, no yo, sino el Señor, que la mujer no se separe del marido, pero si se separase, que no se case, o que se reconcilie con su marido y que el marido no repudie a la mujer. A los demás digo yo, no el Señor: Si un hermano tiene una mujer pagana y consiente en vivir con él, no la despida. Y si una mujer tiene marido pagano y consiente vivir con ella, no le despida. Pues se santifica el marido pagano por la mujer, y la mujer pagana por el marido; de otro modo vuestros hijos serían impuros, mas ahora son santos. Pero si el infiel se separa, sepárese, porque en circunstancias tales quedan libres el hermano o la hermana; que a vivir en paz nos llamó el Señor. A la verdad, ¿Qué sabes tú, mujer, si salvarás al marido? O ¿Qué sabes tú, marido, si salvarás a la mujer?".

Es, pues, San Pablo quien permitiría con sus palabras una más libre interpretación del tema; pero ni en el caso en que se repudia a la mujer por concubinato, puede sobreentenderse la liberación del lazo matrimonial. Tan sólo que no la expone al adulterio, puesto que ya lo ha cometido. El texto de San Mateo, 19, 9, pudiera permitir una interpretación menos radical al incluir "excepto en el caso de concubinato"; pero exégetas como Nácar-Colunga piensan que se puede referir "al matrimonio llamado por los rabinos **zanuth**, que era ilegal o un simple amancebamiento; o bien la preposicción **salvo** [excepto], en latín **nisi** y en griego **me epi** puede traducirse por **ni siquiera**...".

La oposición de Cristo al repudio y libelo de divorcio permitido por Moisés, es clara. Se reitera en los Evangelios y San Pablo insiste en sus epístolas. Pero el llamado "privilegio paulino" respecto a los matrimonios con no creyentes, y su afirmación de que "a vivir en paz nos llamó el Señor", podría ser una luz orientadora, desde la misma verdad del Evangelio, para que el poder delegado por Cristo a sus discípulos ("lo que atareis en la Tierra, atado quedará en el Cielo, y lo que desatareis en la Tierra, desatado quedará en el Cielo"), autorizara a sus representantes a ordenar las exigencias y las libertades del matrimonio más en consonancia con la llamada del Señor a vivir en paz.

Es evidente que existen miles y miles de matrimonios sin amor, destrozados y desesperados en su forzada unión. Muchos de ellos saben soterrar su angustia, pero sus corazones, sus almas y todo el ser van apagándose, pudriéndose. En otros, la lucha, el

odio, los rencores son un trágico carnaval. Padecen ellos, hacen sufrir a los demás y maceran en su sacramento la maravillosa imagen que de la Iglesia y Cristo simbolizan. Es decir, se constituyen en piedra de escándalo.

¿Es lógico, humano, e incluso cristiano, este panorama alienante de tantos matrimonios sin amor e incompatibles entre sí? ¡No!, es la respuesta inmediata del autor a través del protagonista implicado.

Por otra parte, los evangelios siempre hablan del repudio de la mujer por el marido. Unicamente San Marcos se refiere por igual al divorcio de uno y otra, aunque siempre desde la perspectiva de que es uno de los cónyuges quien repudia, quien aparta y echa de su lado al otro. El marido es quien repudia, y la mujer, como mucho, se separa. El hombre no aparece como objeto de repudio. Hay que pensar que la doctrina evangélica se desarrolla dentro de la mentalidad inherente a su propia época, donde la mujer estaba completamente supeditada al hombre. Lo que se pretende es que el hombre cristiano no pueda tomarla y dejarla a su capricho. En tal sentido la doctrina evangélica sí protege a la mujer respecto a su condición subsidiaria en la sociedad de entonces.

Nada se afirma, ni en pro ni en contra, del caso en que ambos cónyuges decidiesen la separación por mutuo acuerdo. En tal supuesto no habría repudio, sino simple liberación y, por tanto, podría ser aceptable. Pero la tajante afirmación: "Lo que Dios ha unido, no lo separe el hombre", parece cerrar las puertas a esa esperanza liberadora y humana cuando la convivencia en paz y provecho resulta casi imposible. Pero... ¿Es que unas cuantas frases, más o menos aisladas o en breves contextos, han de ser tan solemnes, mayestáticas y totalizadoras que no admitan su interpretación dentro de un contexto evangélico de amor y concordia más amplio?

Jaime Salom, desde su encuadre temático en la sociedad española del totalitarismo franquista, no parece reducir sus planteamientos al círculo de los católicos, ya que en otras naciones de confesionalidad cristiana el divorcio civil es un hecho, y la Iglesia tampoco autoriza la nulidad matrimonial a posteriori, es decir: tras ser aceptada la realidad del sacramento cristiano válido y consumado.

Las anulaciones eclesiásticas, si no me equivoco, son todas a priori: Si no se dieron las exigencias de un matrimonio válido o si hubo causas dirimentes, aquel no se realizó. Claro que la casuística fuerza a "credibilidades" sospechosas de... Salom salta del encasillamiento cristiano y apunta a perspectivas humanas más amplias, como veremos en el siguiente coloquio entre Rosa y Juan:

Rosa.- *¿Problema? Los dos somos católicos y españoles, así que seguiremos siendo marido y mujer hasta la muerte.*

Juan.- *Según unas leyes que pueden cambiar muy pronto, como en el resto del mundo.*

Rosa.- *Pero que la Iglesia jamás aceptará. Lo que está unido no se puede separar. Es una ley natural y por tanto de Dios.*

Juan.- *Pero si uno de nosotros hubiera profesado otra religión la misma Iglesia admitiría la ruptura sin el menor inconveniente.*

Rosa - *Ese no es nuestro caso.*

Juan.- *De acuerdo, pero seguiremos siendo hijos de Dios y con la misma naturaleza. Lo cual significa que este asunto no es tan claro ni tan contundente.*

La piel del limón pone en entredicho la indisolubilidad del matrimonio, ya que ésta implicaría una rigidez constante para todos, sin esperanza para rehacer las propias vidas deshechas en el mismo. En esta obra establece el paralelismo amoroso-sexual del matrimonio entre Rosa y Juan, por un lado, con los amores exultantes de Juan y Bárbara, por otro. Veamos las diferentes relaciones amorosas:

1ª Rosa - Juan.- El suyo es un matrimonio en descomposición, vacío de amor, lleno de enemistad soterrada o restallante, a veces. Les mantiene unidos la hija, los negocios, la sociedad, el egoísmo y terco orgullo de ella, los temores de él, las creencias religiosas enraizadas en sus seres y, formalmente, las leyes vigentes de la Iglesia y del Estado. Por alusiones a sucesos anteriores al tiempo dramatizado, la muerte de su otra hija (que Rosa atribuye obsesivamente a la despreocupación de Juan) es quien ha provocado el desamor y el odio de ella hacia su marido; si bien, como afirma el propio Juan, 'su matrimonio había terminado muchos años antes'. Y es que el desamor conyugal casi siempre es muy anterior a los grandes motivos de ruptura.

Rosa, ante el derrumbamiento de su matrimonio, se niega a aceptar solución alguna. Es una mujer creyente y adaptada al status matrimonial, tanto por sus creencias como por la sociedad circundante, así como por sus intereses económicofamiliares; siendo capaz de vivir sin amor o amar por costumbre y ley. Desesperada, se abandona a sus nervios, refugiándose en la enfermedad y la victimación: "Yo lo que debería hacer es morirme ya de una vez. ¡Si supieras como lo deseo!". Olvidando, en cambio, el principio cristiano que prohíbe quitarse la vida.

En el matrimonio establecido, Rosa es un amasijo de angustias, resquemores, celos orgullosos, egoísmos, victimación, etc., que la convierten en una mujer semineurótica. Mientras que en la nueva pareja de enamorados, el amor brota limpio e impetuoso, es un chorro surgente a través de capas de vida ya muertas o en sedimento.

El desamor de los esposos se eriza a partir del luctuoso incidente de la hija pequeña. Crece la enemistad entre ellos, surgen los resentimientos, los rencores, la incomprensión sistemática; en pocas palabras, el infierno del odio. De vez en cuando, el

orgullo alimenta sus celos: 'también ella es mujer, puede saciar a su marido como cualquier otra'. Rosa se agita entre los celos y la desesperación. No comprende ni acepta que "el verdadero amor pocas personas son capaces de vivirlo... A mis años -dice Juan- he sentido por primera vez eso tan difícil de sentir, debes entenderlo, haz un esfuerzo".

Para Rosa el amor de Juan a Bárbara es, en su ceguera, una blasfemia: "Y, para justificarse, dice que se ha enamorado...¡Mentira!, ¡Mentira!" Por todos los medios intenta aferrarse a la permanencia de su matrimonio. Además cree que su amor, el de ella y Juan, no era falso. De ahí que se agarre a lo que fue. En su nombre no admite ya la ruptura. No obstante, se muestra más ofendida porque los demás conozcan la infidelidad de Juan, que por la existencia de ese amor extramatrimonial de él; más por el orgullo herido al sentirse relegada por otra, que por el desamparo afectivo. En el fondo consentiría la infidelidad, si Juan disimulase más y se entregara a ella con algún vigor.

Ni las razones de Juan, ni el dinero que la ofrece, consiguen reducir su desesperada terquedad. Por un deber enraizado en su voluntad, 'ni ella ni su hija le cerrarán nunca las puertas de su casa, si la otra le dejara'. No lo haría por amor, "lo haría por mis creencias". Y en la parte final, al mezclar frases alusivas al tema desarrollado y caracterizadoras del modo de pensar y sentir de cada cual, Rosa dice: "Salvemos al menos las apariencias". "La piel intacta y brillante del limón", responde Juan. Y es que no acepta, como hace él, que "lo cierto es que este amor nuestro ha dejado de existir. Y el amor es el verdadero justificante del matrimonio".

Esta es la parodia del matrimonio mal avenido y que Salom anatematiza más aún que la Iglesia el adulterio o el divorcio, pues es como si el amor se prostituyera en su sagrado santuario. Para Salom sólo el amor debe fundamentar la permanencia o ruptura del matrimonio; las leyes deberán ordenar y clarificar los caminos que conducen a la verdad del amor y, desde ella, juzgar.

Hay en la pieza salomiana una constante afirmación -tanto discursiva como teatral- de las posturas hipócritas de la honorabilidad y del amor matrimonial institucionalizado. Es la postura que Bárbara echa en cara a Juan: "tú también deseas hacer el amor y ser, además, un esposo modelo, un padre ejemplar, un empresario prestigioso, un católico respetable..., y ser el príncipe maravilloso que espera la doncella con su flor intacta".

2º Juan - Bárbara : Ambos proceden de matrimonios desechos afectivamente o apenas iniciados. Entre ellos se establecen, por tanto, relaciones adúlteras, el doble adulterio entre casados que tanto anatematiza la Iglesia. Ella es su secretaria y acaban enamorándose, con la posibilidad de formar una pareja bien compenetrada. Su amor surge arrollador desde el vacío de sus almas desoladas o desde el desierto afectivo de sus seres. En un primer momento, sus desahogos sexuales apenas eran eso, desahogos.

Después han ido conformando una pasión afectiva mucho más profunda, una necesidad de complementación personal plena. Su mutua atracción, al crecer, va configurando un amor sincero, por encima de intereses o de credos religiosos; incluso se sobrepone a los celos de Juan. Aquí se le desliza al autor una derivación hacia las exigencias feministas: '¿Por qué el hombre tiene que reconcomerse de celos a su honor machista por las relaciones a extinguir de Bárbara con su amante anterior ('un tipo repudiable...'); mientras ella debe pasar por alto sus relaciones simultáneas con su mujer, a la que no ama?'. Escena un tanto innecesaria y melodramática, encaminada a resaltar la pureza e integridad de su amor por Juan. Veamos sus palabras:

Juan.- *Cuando pienso en tu vida y en los hombres que han pasado por ti..., imagino la habitación, la ropa sobre las sillas, los espasmos... Se me revuelvan las entrañas, me ciego.*

Bárb.- *Me conociste como soy. No puedo anular mi vida anterior... También tú complaces a tu mujer cuando te lo pide.*

Pese a ello, entre ambos brota un amor vigoroso que los imanta. Juan justifica las relaciones con su esposa porque, al hacerlo, piensa en Bárbara, poseyéndola en el cuerpo de su mujer. Se cree justificado justo en lo que ofende y ultraja a Bárbara. Para ésta, sus experiencias amorosas como esposa y luego amante del hombre que acaba de abandonar, han sido sólo "un mal aprendizaje". Al poseerla ahora, en cambio, "está haciendo el amor con una virgen", pues le ofrece su integridad afectiva a través del acto sexual

B.- *Yo sólo te quiero a ti. Con tu libertad, sin seguridad ninguna, sin futuro. Para ofrecerte en todo momento cuanto esté en mi mano. ¿Qué deseas? ¿Qué le pides ahora a la vida? ¿A qué aspiras?*

Juan.- *Me gustaría ser distinto. Completamente distinto .*

Bárb.- *¡Ya eres otro!*

Juan.- *Me gustaría que fuera de noche. ¡La maravillosa noche de ayer!*

Bárb.- *Ya lo es.*

Juan.- *Y sentirme amado, infinitamente amado.*

Bárb.- *¡Te amo, te amo, te amo!*

Juan.- *Tenerte en mis brazos, apretar tu cuerpo.*

Bárb.- *¡Aquí me tienes?*

Juan.- *Hacer el amor contigo por primera vez.*

Bárb.- *Soy virgen. Y sólo deseo dejar de serlo.*

Entre los protagonistas el amor es una fuerza profunda, instintiva, hecha de "tiempo, madurez y preparación interior".[10]

Juan y Bárbara, tras su compenetración amorosa, sienten como una exigencia fundamental el derecho a recomenzar sus vidas con otras ideas y otros sentimientos, sin prejuicios, libres para sacudirse "la formación recibida e impuesta a lo largo de 20 años de sermones y disciplina". Es lo que Bárbara inquiere de Juan: "¿No has anhelado alguna vez ser libre? Pero de verdad, sin lastres ni ataduras?" Para él ese 'sentimiento amoroso es lo mas extraordinario de su existencia, algo que le obliga a defenderlo y preservarlo contra toda amenaza, incluso contra sí mismo, contra su miedo a vivir'. Su nuevo amor (primero para ellos y florecido sobre el fracaso del anterior) fluye sincero y potente, llenando de ilusión cuanto emprenden: su nueva casa, los muebles, la dicha de vivir juntos. ¡Vivir...!

A Juan le sujetan la esposa, la hija, los negocios, las creencias religiosas. Según Bárbara, lo quiere todo; incluída la mujer que le espera con su amor apasionado e intacto. Ella no soporta el juego ni la indecisión de él. Por eso huye a otra ciudad. En parte para dejarle libre, con la posibilidad de volver al hogar, en parte para forzarle a seguirla y romper con su mujer. Juan viene a ser como un tablón a la deriva, da bandazos de un lado a otro: del amor exultante y feliz al podrido edificio de su matrimonio. Sufre la sacudida del terremoto afectivo en su mismo epicentro, y estalla.

Juan arrastra sus raíces y, a través de ellas, le presiona la savia inculcada en su mentalidad de niño y de joven. De ahí sus luchas y contradicciones, que la amante sabe comprender: "No eres culpable. Daría cualquier cosa para hacértelo entender. Todo lo que pretendemos es vivir nuestro amor. Nos amamos a pesar nuestro. No eres culpable de eso, Juan. No lo somos ninguno de los dos".

Jaime Salom concibe la vida como la plena realización de uno mismo, pero especialmente en el amor, por encima del dinero, las presiones, etc. De modo que, cuando dos personas se enamoran mutuamente (solteras o casadas), deben vivir ese amor sin sentirse culpables; pues se les impone desde su propia vitalidad esencial y, por consiguiente, no constituye delito alguno. Para lograrlo habrá que romper con el juego social, pues de lo contrario les envolverá en sus redes de intereses, obligaciones y afectos familiares "ordenados y controlados". Usando una terminología en boga, algo así como la moral biológica.

Pero su lucha se va a estrellar contra el cerco de la sociedad, de la familia y de la hija. Al cabo de tres años, y con motivo del 16 aniversario de ésta, Juan y Rosa reconstruyen de nuevo las piezas legales del matrimonio, para seguir tirando en la modorra del vivir. Poco antes, Narciso, su amigo y capitalista de la empresa que Juan dirige, celoso del buen nombre, etc., había empujado a Bárbara fuera del círculo amoroso de Juan, pues "la sociedad es la gran defensa que el individuo tiene para no cometer locuras". Bárbara huye de Juan para facilitar su reconciliazión matrimonial o su total

liberación; pero el cerco familiar, la hija sobre todo, y su cansancio, le han atrapado. Si acaso... los sueños rondarán su cabeza batiendo las alas del recuerdo.

3º Amoríos extraconyugales: Otra de las formulaciones amoroso-sexuales que Salom perfila de pasada en ésta y otras obras, es la del amor de tapadillo, libre, irresponsable y sin complicaciones socio-familiares. Su explotación se consiente hasta donde la dignidad del hogar, los negocios y las relaciones sociales lo permiten. En caso de enfrentamientos, se cambia de refugio amoroso-sexual.

Por supuesto que todos estos planteamientos se desenvuelven dentro de la sociedad burguesa alta y media. Salom describe con gran facilidad esos mundillos aburguesados, frívolamente felices en su pragmatismo sin escrúpulos, a no ser que se atente contra su preciada y cómoda estabilidad. Dentro de *La piel del limón*, esta concepción se encarna en los amores previos de Ernestina con Juan y de Narciso con otras mujeres.

En el primer caso, las relaciones sexuales son un simple escape o complacencia. Se originan dentro de un círculo semifamiliar, pues Ernestina y Rosa son amigas íntimas desde la infancia. En las que mantienen Juan y Ernestina todo va sobre ruedas, hasta la irrupción amorosa de Bárbara en su vida. Desde su enamoramiento sincero y profundo, esas relaciones se le presentan grotescas; le molestan porque Ernestina juega con ellas; porque ha dejado de quererla; porque... a la luz de su gran amor proyectan sombras deformes, como si fueran figuras soeces del mismo.

Salom introduce esas historias secundarias y las conjuga sagazmente con la principal; las convierte en pequeñas superficies espejadas donde la hipocresía social, política o religiosa desnuda sus principios o engendros amorosos. Por encima de estas parcelas de ordenada y podrida sociedad, emergiendo de ellas igual que un gigantesco hongo de tragedia, coloca los conflictos del amor matrimonial y de la libertad humana al renacer su vida afectiva.

Esta caroca del amor se patentiza en las palabras de Ernestina pronunciadas con la mayor desfachatez: "Mi marido y yo no tenemos la menor intimidad desde hace años...; sin embargo le quiero como a un padre o a un hermano, y no le dejaría por nada del mundo. No soy joven, pero no me considero bastante vieja como para renunciar a todo". Ernestina y Narciso, en un difícil y reconfortante equilibrio, luchan por reintegrar a Juan dentro del matrimonio y a su juego de hipocresías. En pocas palabras, el amor de tapadillo

De un modo general, los conceptos o temas aflorados por Salom en *La piel del limón*, se pueden concretar en los siguientes:

1º Concepción crítica e irónica del matrimonio formal en una sociedad legalista, basada en los intereses y en las apariencias. Jaime Salom, con acierto cómico,

deslíe su sarcasmo sobre las grandes verdades y los dichos solemnes en torno a tantas cosas, de un modo especial acerca del matrimonio: "Si quieres conservar a tu marido aliméntalo bien". "Eres muy inteligente, prima". Y lo dice justo antes de los rugidos de la tormenta familiar. O cuando, tras afirmar Juan que no da motivos de celos a Rosa, Narciso añade: "¡Bravo! La familia es el fundamento de la sociedad y de la civilización. Si se destruyera vínculo tan sagrado, todo caería por su base: bancos, industrias, finanzas, comercio, etc".

Al espectador, esta farsa que mantiene estructuras egoístas se le antoja una carcajada retumbante. En uno de los inicios "a fantasía" en los que parodia, entre veras y bromas, escenas del concilio Vaticano II, dice Narciso (Monseñor): "Puede suceder que después de muchos años de matrimonio se encuentre, rozando casi la acrobacia, algún impedimento insospechado que permita resolverlo todo como por arte de encantamiento". Aquí la ironía es sátira quejumbrosa, acusación contra una posible tomadura de pelo del destino en manos de "juristas".

2º Amor extraconyugal e hipocresía de quienes lo execran.

Por esos túneles escapan los gases mal quemados del matrimonio, o los que ni siquiera se aportan al mismo. El tener amantes de tapadillo viene a ser un privilegio de directivos u hombres de negocios: "pásale un dinero o llévatela discretamente en los viajes de negocios". Es el amor-sexo, sin exigencias y libre de ataduras. Algo socialmente consentido con tal de mantener las apariencias de la moral ortodoxa cristiana. Buen ejemplo de ello será la relación amorosa de Juan con Ernestina, la amiga íntima de su mujer, y que Salom introduce para patentizar la hipocresía y podredumbre de tantos matrimonios, justificando así teatralmente los afectos sinceros que surgen entre hombres y mujeres ya casados.

Si el marido va de caza los fines de semana, ¿Por qué no llenar el hueco durante unas horas? Así se contribuye a la solidez del edificio matrimonial, al evitar erupciones más peligrosas. La armonía física quedaría bajo el techo del hogar, aunque baile por separado. En esta grata atmósfera hogareña, ventilada por variedad de aires y aromas, donde Sodoma y Gomorra podrían cohabitar a hurtadillas, la frase: "Rosa y yo vamos a separarnos", sonaría como un grito extentóreo, como una auténtica barbaridad. El buen sentido del hombre social impone su voz: "por favor, Juan, un poco de seriedad".

Salom suele quebrar los momentos de tensión creciente con estas pimientas que deshacen en burbujas la tragedia; pero al hacerlo, un cuchillo de luz rompe su punta en nuestra sensibilidad.

El amor de Juan y Bárbara, contra todo y contra todos, no resulta serio en esta sociedad organizada y con soluciones prácticas para casi todo. Ello "no significa que tengas que abandonarlo todo -le aconseja Narciso-, sólo el tiempo necesario, unos meses,

un año..., hasta aclarar las ideas, salvar el negocio...". Pero siempre con la esperanza de pulverizar esos amores, rebeldes por sinceros. Y a ella la dice: "No le crees más tensiones. Incorpórate a su vida, sin fantasías, tal como es. Y acepta lo que te ofrezca, poco o mucho. De momento, una situación desahogada... Más adelante, ¡quién sabe! El mundo da muchas vueltas".

3ª El amor sincero, libre de ataduras legales: el divorcio.

Constituye el mensaje de la obra; sin embargo los protagonistas se mueven en ámbitos donde su amor entra en litigio con el sistema socioreligioso imperante. No limita su campo al dominio católico, pero desarrolla la acción dentro de la demarcación socio-católica española. No pretende analizar a fondo las razones de índole natural o estrictamente cristianas ; pero sí alude de modo incisivo a posibles contradicciones en la doctrina o posturas indisolubilistas, tales como el 'privilegio paulino' respecto a los matrimonios entre cristianos e infieles; la permisibilidad habida hasta el siglo XI; las anulaciones conseguidas por matrimonios (casi siempre adinerados), donde la acrobacia legalista provoca la indignación de muchos cristianos.

El amor entre Bárbara y Juan quiere ser un canto a la libertad afectiva y un grito de angustia lanzado desde el fondo de la palestra humana. Su rugido es tremebundo, pero termina siendo domeñado, al igual que un toro bravo al vaivén de los pases. Al final recibirá la estocada de gracia y su felicidad se les escapará en borbotones de sangre roja, pastosa y caliente.

Esos momentos de maravillosa dicha en plenitud de amor, en los que "dejan de tener miedo a la muerte", son algo así como el pulmón que purifica su sangre para la victimación en aras del orden estabiecido. De momento, su amor es tan fuerte que ni siquiera le inquieta saber si podrá ser feliz con él: "puede que me abrase y me destruya, pero es superior a todo. A mi vida, a tu madre, a cuanto he logrado en cuarenta años[...] Desearía no dañar a los demás, pero tal solución no existe, por lo menos hoy". Ni nunca, tal vez, ya que los otros sí pueden seguir amando y luchando por su propia felicidad.

Sobre esta apasionada e ilusionante concepción amorosa se cierne, como ave agorera o sagaz ambición, la posibilidad de que se reproduzca el círculo matrimonial del que ellos escaparon durante unos años. Veámoslo con palabras de sus protagonistas:

Juan.- *Qué más quisiera que poder casarme contigo y salir de una vez de esta situación absurda. Así, por lo menos, me dejarían tranquilo.*

Bárba.- *Recuperarías tu posición anterior, sólo que con otra mujer y seguirías deseando escapar de nuevo...*

El protagonista, en su forcejeo por la libertad, invoca la necesidad de llegar al fondo del asunto, ya que... "las leyes van por un lado y la vida por otro; que ésta cambia continuamente, mientras las leyes permanecen inalterables y se hacen inadecuadas"

4º Amor, matrimonio e hijos: Esta parece ser la cronología en la formación de las familias. Cada etapa tiene su tiempo de expansión. La del matrimonio es, quizás, la más conflictiva, por ser la más duradera e incluir en sí el amor-desamor y los hijos.

Cuando el amor predomina en la pareja, la institución marcha sobre ruedas, aunque el recorrido resulte abrupto. Si falta éste el matrimonio agoniza, se debate por sobrevivir o extravivir y acaba siendo un cadaver. "Pero al cadaver de un matrimonio no se permite enterrarlo. Ha de seguir pudriéndose en nuestras vidas, en nuestras conciencias, en nuestra cama, sin poder hacer otra cosa que ocultarlo bajo unas sábanas blancas y perfumadas".

A esa situación han contribuido -según el protagonista- "veinte años de sermones y disciplina para convertirme en el que soy, para formar mi mentalidad, mi manera de pensar...que nada tiene que ver con la auténtica vida, con el mundo que me rodea un poco más allá de mis narices".

Salom realiza en *La piel del limón*, una crítica dura y mordaz a los centros formativos de las órdenes religiosas. 'En ellos se enraizaron muchas generaciones de jóvenes que, ahora de mayores, constituyen una sociedad cerrada y maniatada por rígidos principios ético-religiosos. Como si hubieran troquelado sus mentes hacia un sólo horizonte, con muros enormes en las demás direcciones'. Esa es la disculpa que hace Bárbara respecto al comportamiento de Alejandra, pues su conducta responde, como la de Juan, 'a unos esquemas que le habeis enseñado desde que nació: es tu mundo, tu país, tu Iglesia los que cierran las puertas a toda solución razonable, no tu hija'.

En los planteamientos de Salom se deja sentir la ausencia de la fe religiosa de sus protagonistas. Analiza el problema desde una mentalidad social ajena a las creencias cristianas, por más que lo hayan sido en otro tiempo o se confiesen católicos. Este me parece un gran fallo en la concepción y desarrollo de la comedia. Ni siquiera Rosa, que se aferra explícitamente a la indisolubilidad del matrimonio cristiano -católico de hecho-, siente y piensa con la doctrina de Cristo. Tan sólo la esgrime para defender sus intereses y preservar su imagen social de honorable burguesa. Cierto que el autor pretende darnos esa imagen de la sociedad española, una imagen de hipocresía sistemática que enmarca sus egoísmos con pieles de oveja; pero no da cabida a la expresión de ese mundo que rebate o ridiculiza y al que acusa de inquisidor, farsante, etc.

Buena prueba de ello son las palabras de Salom en la antecrítica: "Ese hombre-generación que fue educado en los cincuenta y ha de vivir en el mundo actual, y se debate entre la sociedad consumataria y los lastres de su juventud, en la que la mansedumbre, la disciplina y el orden eran sus más profundas virtudes". Dando por sentado la absurdidez de todo ese mundo religioso-social. No obstante, estas raíces o aires de antaño pesan también en la mente y la voluntad de Salom. Tanto, que de nuevo asistimos al fracaso

final de sus planteamientos afectivos sobre el escenario. Los protagonistas de *La piel del limón*, como los de sus obras anteriores, acaban doblegándose al imperativo de la conciencia; si bien presionada por las fuerzas sociales y familiares, por esas raíces profundas adentradas en las capas de su formación religiosa, moral y social.

La gente suele decir a los casados sin descendencia que "los hijos son la unión del matrimonio". Es posible .., pero en la pieza de Salom la pérdida de la hija menor sería la chispa que hace crepitar los resecados sarmientos de su matrimonio, la que provoca el desamor y el odio de Rosa hacia su marido. Su recuerdo sirve para desenmascarar la verdad del fracaso amoroso. La muerte de la hija les enfrentará de por vida, pero el desamor casi siempre es anterior a los motivos palpables.

La segunda hija, a sus 16 años, será la causa externa y próxima de su reunión; pero resulta un sarcasmo llamar unión a unas ataduras inmovilizadoras, que empaquetarán sus vidas hacia la muerte afectiva en la más alienante modorra del amor. El papel desempeñado por esta hija responde al de tantas otras hijas de padres distanciados. Alejandra quiere a su padre con locura, sueña en él como su príncipe azul, donde el amor de hija y pequeña mujer se mezclan ingenuamente.

Las reacciones de la hija ante el abandono del hogar, para irse con otra mujer, son bruscas e incontroladas: "¡Vete, vete, vete! Mejor que se vaya. ¡Te odio? ¡Te odio?" Esta oposición terca y explosiva responde, quizá, a previos esquemas mentales imbuídos por la madre, por la esposa resentida y victimada ante la hija, por sus constantes quejas. Incitada por los demás y por su propia lucha afectiva, provoca al padre en la llaga del amor paterno: "No voy a estudiar nunca más. Y me dejaré tocar por los chicos... hasta los pechos. Y si me da por ahí, haré cosas y tendré un hijo". Es el pensamiento de la madre quien habla por la niña.

El amor entre esposos puede acabarse, ser un simple recuerdo, pero los hijos son amor hecho carne, naturaleza prolongada que se infiltra en las entretelas de ambos. Y ello a pesar de que Juan confiese que su amor por Bárbara es superior a todo, incluída su hija. Al final, por la manipulación de esa hija hasta en sus más nobles sentimientos, lograrán la huída de Bárbara y la vuelta de Juan al hogar instituído.

B) ESTRUCTURA:

Sigue la línea de *Nueve brindis por un rey* en cuanto a la movilidad de situaciones y a la libertad con que maneja tiempos y espacios; también por la carencia de escenografías diferenciadas, ya que el espacio escénico inicial acoge los diversos lugares donde se supone ocurre la acción, sin más variaciones que las provocadas por elementos

sonoros y luminosos, amén del contexto expresado en los diálogos y las actitudes de los actores.

Se aparta de su pieza anterior por el tono dramático predominante, sin apenas cabida a la farsa o al humorismo, excepto en los comentarios entre frívolos y cínicos del 'tío Narciso', o alguna breve escena de valor dialéctico-paródico.

Obra en dos actos y en dos tiempos correspondientes, separados por tres años. Los sucesos desarrollados no se atienen a la cronología, ya que escenas del segundo acto son anteriores a otras del primero. También hay dos niveles o mundos sicoafectivos en oposición: el ortodoxo, encarnado en la familia Juan--Rosa, la hija y el estatus social en que viven; más el de la pareja de enamorados adúlteros, Juan--Bárbara. La cronología del segundo nivel afectivo está condicionada al paralelismo y contraste con el primero; de ahí su casi completa alinealidad temporal. Por otro lado, al ir alternando con las escenas familiares en torno a las celebraciones de los cumpleaños de la niña y joven Alejandra, rompe la semilinealidad de las escenas del primer nivel.

En el ordenamiento de los hechos y parlamentos, el autor ha buscado expresamente la eficacia semántica, la patentización teatral, viva, de un problema contemporáneo. Más que contar dramáticamente un historia, ha pretendido trasmitir el desgarro íntimo y social de un hombre y una mujer que se enamoran estando ya, a su vez, casados con personas a las que no aman; pero a los que su familia y la sociedad acosa día a día, hasta conseguir su vuelta a la ortodoxia del matrimonio.

En ambos actos parte de una fiesta familiar, el cumpleaños de la hija del matrimonio mal avenido. Durante los tres años que transcurren de uno al otro, se supone que ambos enamorados han vivido su apasionado amor al margen de la permisividad socio-religiosa. Pero Salom no teatraliza ese período, sino su comienzo y conclusión, su lucha inicial y final, su ilusionado y doloroso principio y el amargo desenlace, hasta el punto de parecer sólo lucha contra viento y marea. Entremezclada con ello nos presenta la inflexibilidad de las leyes religiosas y civiles; la de la esposa, hija, amigos y socios, aunados todos para presionar sobre la nueva pareja hasta lo más profundo de su sensibilidad, su conciencia e intereses económicos, provocando la estampida de Bárbara y el retorno al hogar de él.

Estructura las partes de manera que su paralelismo u oposición resaltan la tesis subyacente y, al tiempo, potencian recíprocamente sus valores expresivos; si bien adquieren con frecuencia tonos discursivos y dialécticos. La variedad y movilidad escénica es enorme. Quizás excesiva, el romper la mínima ligazón cronológica de situaciones, estados de ánimo, sucesos y tiempos. En el primer acto se producen unos 23 cambios, repartidos más o menos por igual entre los del nivel formado por su matrimonio legal más su entorno social, y el segundo por Juan-Bárbara, su secretaria. Lo mismo

sucede en el acto segundo. Así pues, la simetría es algo consciente, fruto de una meticulosa y sopesada ordenación de las distintas situaciones.

Si organizamos la pieza por cuadros espacio-temporales, éstos se reducen a tres más tres en cada acto; pero jugados todos en una mínima escenografía, lo que concentra toda la fuerza en el drama humano de los personajes, forzando la atención del espectador sobre su gravísima problemática. De hecho, "en la representación del **Teatro Marquina** en Madrid, los actores, encerrados en un gran invernadero de cristal, permanecían siempre en escena; algo retirados y a media luz cuando no intervenían directamente en la acción; incorporándose a ella en el momento preciso"[11]. Esta simultaneidad de acciones sin mutis de los actores, la había concebido el autor únicamente para el acto segundo; siendo el juego de luces y sonidos, con la actitud y parlamentos de los personajes lo que marcaba el término y comienzo de escenas en una u otra acción.

También se sirve de la parodia retrospectiva para desmitificar -más bien ridiculizar- una educación excesivamente rígida y dogmática: la formación dada a los jóvenes en los colegios a tenor con los principios de la moral cristiana, a partir de la guerra Civil, desmontando así sus asertos restrictivos respecto al desarrollo en libertad del individuo. Esa escena de farsa paródica se transforma en dialéctica actual, acusatoria de aquella educación coercitiva, tan alienante y opresora... "con la que pretendéis manipularme", dice Juan en un pasado-actual.

Dada la gravedad del problema, casi diría la rabia con que está tratado, no hay apenas lugar para la farsa y el humor sarcástico; ni siquiera para la ironía. Todo en la obra es tensión, violencia contenida, y hasta histeria desatada en Rosa, la mujer legal relegada, que más bien era un grito constante y estentóreo repudiable... Justo lo que el autor pretendía, frente a la dulzura comprensiva y capacidad de sacrificio de Bárbara.

El Comienzo del acto segundo repite los parlamentos iniciales del primero, para significar que todo sigue igual: la continuidad del problema, irresoluto tres años después pese a los denodados esfuerzos de Juan por liberarse del matrimonio legal. Tras la celebración del decimotercer cumpleaños de su hija Alejandra, en la última escena del acto primero, Juan anuncia a Rosa su abandono del hogar. A la violencia de la determinación se añade el repudio despechado e iracundo de su hija: "¡Vete, vete! Mejor que se vaya; te odio, te odio". En clara simetría, el final del acto segundo concluye también con otra fiesta de cumpleaños; pero su odio de antaño se trueca ahora en fervorosa acogida de la oveja descarriada: "¡Papá!".

De esta forma patentiza la continuidad del problema. A su vez, encorajina los ánimos del público, impulsando a unos a reflexionar seriamente sobre el tema planteado, siendo más comprensivos; a otros a rebelarse contra el estatu quo del matrimonio legal

en España, hasta transformar las leyes civiles restrictivas e, incluso, las religiosas, cuando el amor mutuo de la pareja no sea ya su soporte...; y a bastantes, a la repulsa de cuanto se presenta en la pieza .

Salom añade todavía una escena que podría considerarse epílogo final, una especie de recopilación, en rápida alternancia, de dichos y posturas de ambos niveles socioafectivos, mostrando a través de tales parlamentos el civismo egoísta de unos, frente a la nobleza y sinceridad afectiva de la pareja Juan-Bárbara...., por si había dudas. El afecto sobre el público, en general, suele ser anonadante por su tono sentencioso e impronta melodramática.

La hija y la amante son interpretadas por la misma actriz, ya que ambas personifican sus dos amores auténticos; personificando así su más íntima lucha. El quisiera fundirlos en un todo indistinto, en un mismo ente afectivo, sin embargo 'cada una de ellas es rival de la otra'. Incapaz de conseguirlo, termina regresando al ámbito familiar, tanto atraído por el radical afecto paterno, como por la evanescencia dolorida de su amante que desaparece de su vida para evitarle desasosiegos y luchas íntimas. También harta de su debilidad y fluctuaciones, de las presiones, etc.

Algunas escenas son auténticas cuñas, o incisos, dentro de otras; bien como aclaración, bien como protesta. Vienen a ser la escenificación de lo que piensa alguno de los personajes. Su valor es más discursivo que teatral y distorsiona el flujo de la acción. Técnicamente es un recurso audaz para trasladar a la escena una mayor complejidad del personaje en cuestión, descubriéndole directamente al público. En ocasiones son solilóquios aislados y pensados por el protagonista los que se entrelazan con los parlamentos de los otros personajes. E incluso adquieren valor coloquial al enlazar con los del contexto.

Esta dualidad de algunos parlamentos, sin más delimitaciones que el gesto y el tono de voz, se prestan a confundir al espectador, pese a la habilidad del director y de los actores para destacar su singularidad significativa. Son parlamentos exteriorizadores del pensamiento del personaje en el segundo nivel, dentro de una escena del primero.[12] Digamos que resulta una confidencia cómplice del autor al espectador, para ganarle mejor a su tesis ideológica. Asimismo, hace que un personaje encarne a otro fuera del contexto, para exponer (en función narradora) alguna idea sobre el tema de conversación actual, bien como contrapunto o apoyo.

Otro de los recursos, que luego será mucho más frecuente en su teatro, es el de preanunciar, con alusiones más o menos concretas, el advenimiento de la acción desarrollada a continuación. Por ejemplo en el segundo acto, cuando los amantes heterodoxos se disponen a entregarse en un acto de amor semivirginal (por sincero y apasionado), suena el timbre:

Juan.- *Fin del sueño, ¿quién será?*

Bárb.- *Nadie, un error, ¿quién puede saber esta dirección?*

Juan.- *Ya ves, todo sigue ahí, acechando nuestros deseos.*

Bárb.- *No te rindas tan de prisa. Lucharemos contra el portero, el lechero o quien sea que haya llamado al timbre. Tenemos que defender la felicidad.*

Al abrir la puerta aparece Narciso, que es la encarnación de esa 'sociedad defensora del individuo para [illegible]o cometa locuras, y que siempre acaba imponiéndose.

HISTORIAS INTIMAS DEL PARAISO

A) TEMATICAS:

Apoyándose en las leyendas hebreas sobre la existencia inicial de Lilith como primera mujer de Adán, antes de que Eva apareciese, Jaime Salom traslada las ideas feministas de hoy a los primeros momentos del Paraíso. Toda la pieza es, por tanto, un anacronismo en tono de farsa, recreando la creación del primer hombre y la primera mujer, sus incidencias primigenias, con un gran desenfado crítico y desmitificador. Es precisamente ese gracejo desenvuelto e irrespetuoso, ingenuo y sarcástico al mismo tiempo, lo que facilita al lector o espectador esa traslación al pasado sin salir de sus hábitos actuales; lo que nos permite arrasar las tradiciones ortodoxas sin apenas escrúpulos. Algo así como la irrupción de una charanga callejera en la liturgia religiosa del matrimonio.

Cita el versículo 27 del Génesis ("Y creó Dios al hombre a imagen suya: a imagen de Dios lo creó; macho y hembra los creó"), del primer relato de la creación, y los 21-23 del segundo relato ("Entonces Yahvéh Dios hizo caer un profundo sueño sobre el hombre, el cual se durmió. Y le quitó una de las costillas rellenando el vacío con carne. De la costilla que Yahvéh Dios había tomado del hombre formó una mujer y la llevó ante el hombre. Entonces este exclamó: "Esta vez si que es hueso de mis huesos y carne de mi carne. Esta será llamada varona, porque del varón ha sido tomada"), para deducir la existencia de dos mujeres en la vida del primer hombre.

La verdad es que yo no veo ninguna contradicción. Son dos relatos superpuestos. El primero tan sucinto, que se reduce a constatar el acto de la creación del hombre en su bipolaridad macho-hembra; mientras que en el segundo se marcan los pasos seguidos: primero el hombre y, después, como "ayuda adecuada", crea a los animales; si bien estos no cumplían la función de auténticos compañeros, por lo que decide crear a la mujer. No ya del barro inicial, sino de su mismo cuerpo, como para marcar la identidad de ambos. Naturalmente, nada del segundo relato presupone la creación de dos mujeres; antes bien narran un mismo hecho, de forma sencilla uno y más explícita el otro.

Por tanto, no tiene demasiado sentido la cita salomiana de que 'nuestro más remoto antepasado habría sido un hombre viudo o divorciado cuando el Señor condujo a Eva ante él'.[13] La citada exclamación de Adán hace clara referencia a la superioridad de la mujer frente a los animales, no a la precedencia de otra mujer. Pero marginando la casi imposible verificación histórica, pasemos al supuesto de la comedia: "una obra de

humor en la que se buscan las raíces de unos males endémicos para mostrar, con la mayor claridad, sus perfiles ridículos de puro injustos.

Es una pieza testimonio,.. destinada no sólo a la mujer, sino también al hombre..., "una defensa firme y convencida [...] de unas reivindicaciones de las que, por fin, va concienciándose la humanidad", aclara Salom en su antecrítica. Para ello el comediógrafo imagina un paraíso frondoso, recién creado por un Dios que se marcha en helicóptero, dejándo a su Angel como administrador-tutor del mismo. Un angel vestido con chaqueta negra y pantalón a rayas negras y grises; bastante ingenuo y poco avispado, pues más semeja ser un peón de Adán, Lilit y Eva, que el encargado del Señor para velar por sus criaturas.

Frente a él, Lilit actúa como una mujer desenvuelta, perspicaz e inteligente, capaz de comprender y juzgar los "libros-guías" que Dios les ha dejado; capaz de obrar al margen de los mandatos divinos, de enjuiciar su desconsideración hacia las "libertades" de sus criaturas y, por tanto, de rebelarse libre para pensar y obrar a su gusto. Esta es la idea motriz de Salom. Ya desde los primeros momentos alude a las "rebeldías" de los ángeles caídos y de Lilit, como postura positiva frente a la explicación bíblica y eclesiástica. Es decir, a unos juicios responde con otros de signo opuesto, valorando la crítica como valor personal máximo.

Desde los comienzos Lilí muestra ser una feminista "al loro", lo que parece bastante incongruente en el contexto paradisíaco; pero Salom pretende quemar etapas, de ahí que, burla burlando, vaya construyendo las primeras relaciones del primer hombre y la primera mujer, equivocadas y opresoras desde los mismísimos comienzos del ser humano. Su obra pretende desmontar teatral y cómicamente la tradicional imagen del matrimonio, en favor de uniones afectivo-sexuales libres e igualitarias, sólo sujetas a su dinamismo interno, libres para crecer juntos como para disolverse, a la medida del hombre-mujer y de sus circunstancias; sin imposiciones de ningún tipo, en una convivencia consensuada y estimulante.

Yo diría que al margen de creencias religiosas. Sólo que Salom -apenas creyente por esas fechas- no puede desligarse del caudal histórico y tradicional del cristianismo. Máxime que la mayoría de los espectadores están inmersos en tales creencias o, al menos, en la moral derivada de dicha cultura, más o menos transformada.

Esto explica que sus planteamientos liberadores del amor entre hombre y mujer se apoyen en los orígenes bíblicos; pero rectificándolos, o mejor, descubriéndonos la que él considera versión primigenia. La de que Dios crea al hombre y a la mujer a su imagen y semejanza, iguales y libres. Incluso les deja unas "guías de convivencia" altamente sofisticadas para hacer el amor de diferentes maneras, pero que Adán romperá... Más tarde él redactará las suyas a medida del varón. O sea, enmendando la plana al Creador.

Lilí se rebela desde el mismo momento que la liberan de su cápsula de crisálida y antes de comer las manzanas del **árbol prohibido**; manzanas que toma con anterioridad y después de conocer la prohibición divina, sin importarla demasiado e incitando a Adán a que lo haga. Pese a ello admira la perfección de lo creado y el amor impreso en las criaturas; pero siempre dentro de la libre elección y del respeto mutuo, como buena anticipación de las corrientes feministas actuales, si bien truncadas por la aparición posterior de Eva y su aborregado sometimiento al varón: "No me como la fruta por capricho, sino por principios. Hace unas horas ¿qué era yo? Nada, lo que se dice nada. De pronto al Señor le da la ventolera de crearme y aquí estoy. Sin consultarme, por supuesto. Bien, ya soy Lilí, la primera mujer del mundo. Con mi sexo, mi marido y todo lo demás..., así a barullo, a lo que toque. Luego me ponen, como una gran cosa, en esta especie de jauja llamada Paraíso, para pasarlo fenómeno. Pero enseguida me salen con que de 'eso puedes comer, de eso no, por aquí si, por aquí no... ¿Queréis decirme qué clase de broma pesada es ésta de la vida? [...] sólo pido un poco de respeto a mi voluntad".[14]

Según la obra salomiana, la transgresión de Lilí no acarrea desgracia alguna porque no es fruto del temor, ni del revanchismo, sino de un acto libre y maduro; mientras que la efectuada por Adán y Eva, temerosos, pero despechados, sí causa la expulsión del Paraíso. No parece muy razonable desde la perspectiva bíblica, aunque pretenda llevar la lógica del pensamiento actual. Hoy día, una gran parte de las corrientes ideológicas son fruto de oposiciones a las ideologías tradicionales, más que conquistas per se. De ahí que arrastren consigo tanto revanchismo camuflado de humor, sarcasmo y, especialmente, de mofas y burlas arrabaleras cargadas con fuertes dosis de chabacanismo.

Sin ser ese el talante de Salom, ni el tono de sus diálogos, dejan traslucir cierto afán de convencer más por desvalorizaciones humorísticas y por situaciones hilarantes, que por el rigor dramático de unos planteamientos afectivointelectuales. En parte porque nos impone una Lilith ya evolucionada desde los primeros momentos, casi una feminista escamada, y un Adán redomadamente machista antes de toda experiencia. Hay pués una anticipación de los hábitos transgresores-progresistas actuales al inicio del Paraíso. Lilí quiere compartir, ser mujer antes que madre, usar su cuerpo e inteligencia con libertad para su propia realización vital, sin someterlo a una pura funcionalidad reproductora al servicio del varón. Adán, por el contrario, pretende dominar y poseer desde que conoce a Lilí; quiere extender su dominio de las criaturas del Paraíso a la mujer y, al igual que los animales, multiplicarse en numerosos hijos que perpetúen su imagen. Es decir: imponer su machismo sexual a costa de la pura funcionalidad biológica de la mujer. El, la fuerza, el placer; ella, la docilidad y la servidumbre.

Frente a la mujer histórica encarnada en Eva, Lilí decide emanciparse. Planta al varón, ligando su libertad a la tradicional imagen de los caballos salvajes sobre los que cabalga. Ya antes, tras el descubrimiento del amor, reconoce que el "invento de los hombres y las mujeres puede funcionar de maravilla [..], pero es tan perfecto y equilibrado, que como uno de los dos tire de la cuerda más de lo debido se puede ir al traste en un momento"[15]. Eso es lo que ocurre al primer intento, ya que Adán, al descubrir de la mano de Lilí la maravilla del amor en las páginas escritas por Yahvé, lleno de entusiasmo exclama: "Es fascinante. es excitante. ¡Es colosal! Anda, échate guapa, que allá voy [...] Bájate la cremallera y quédate quietecita en el suelo a ver si acierto a la primera".[16] La reacción de Lilí es la de una mujer ofendida en su dignidad, lo que no obstaculiza la reconciliación, con el consiguiente escándalo para el Angel encargado del Paraíso, por el modo y la variedad con que hacen el amor. Pese a ello, el comportamiento imperioso y egoísta de Adán rompiendo los "libros guías" donde Dios ordenaba sabia y equitatívamente la creación, así como la flauta que Lilí ha fabricado, da al traste con la posible convivencia armoniosa de la pareja.

Lilí, ante la arrogancia y el despotismo de Adán, que pretende poseer su cuerpo y los frutos de su unión ("soy tu marido y todo lo tuyo es mío. ¡La flauta, los hijos y la familia!"[17]), opta por separarse, con harto dolor de su corazón, pues 'no puede desperdiciar lo mejor de sí misma, ni siquiera por amor...'. Pero hete aquí que Adán, obseso por la mujer y por su afán dominador, pide al Angel que le cree "una mujer distinta, dulce, sumisa, sacrificada, siempre en casa... un hijo detrás de otro... no muy lista..."[18]; por lo que la racionalidad feminista de Lilí y su concepción del hombre-mujer en paridad de deberes y obligaciones se esfumó a lomos de aquellos hermosos caballos salvajes.

La segunda mujer, Eva, ya ni siquiera sería obra de un Dios sapientísimo; sino de un Angel experto en cálculos astrológicos, hecha para el hombre y a su medida, como "cabeza de familia y cabeza de todo. Dueño y señor, por voluntad divina. Amén". Según indica Adán al Angel, contraviniendo la intención del Creador (pg. 60). O sea, toda la tradición judeo-cristiana obedecería a una simulación de la creación divina original y al margen de su "primer ordenamiento e instrucciones", destruidas por Adán..." porque -en palabras del Angel- lo que allí venía escrito no te gustaba nada" [19].

Otro de los aspectos destacados por el dramaturgo, es la profunda insatisfacción que sintió Adán con Eva por la añoranza de Lilí; o sea, de la mujer libre, inteligente y apasionada, esa mujer dueña de sí, pero capaz de entregarse con pasión y arte refinado; capaz de pulsar todas las fibras de la satisfacción masculina, tanto las intelectuales y anímicas, como las sensosexuales. Al igual que Adán, el machismo histórico del hombre ha preferido -según Salom- el dominio sobre la mujer a unas relaciones en igualdad; y

como él, acaba persiguiendo la imagen de su media naranja en otras mujeres distintas a la propia. Casi podría afirmarse que, para nuestro dramaturgo, la expulsión del Paraíso consistió en la exclusión voluntaria de Lilí del mundo adánico.

Historias íntimas del Paraiso es, también, una parodia del matrimonio tradicional encarnado en la pareja Adán-Eva. Se sirve del Angel para ridiculizar la ceremonia tradicional, con velo de novia, arroz y marcha nupcial... camino del matadero igual que una corderita. Pero en contraste con el tum-tum-tum-tum... del Angel "se oye a lo lejos la marcha nupcial interpretada por el sonido de la flauta lilitiana, que conmueve íntimamente a Adán. Luego la vemos a horcajadas en el árbol del bien y del mal, comiendo una manzana como si tal cosa. Allí acude el pobre Adán, presumiendo de felicidad y de futuros hijos, pero aburrido como una ostra; con ella, en cambio, se siente a gusto, tanto que la besa apasionadamente mientras le confiesa su aburrimiento con Eva.

Ante los reproches del Angel, Lilí responde: "Yo soy una mujer liberada, sin convencionalismos ni compromisos, así que te guste o no te guste haré siempre lo que me pase por las narices, por no decir otra cosa peor". El lenguaje no puede ser más desgarrado, como corresponde a las nuevas formas expresivas de la mujer "liberada". Adán pretende tener a Eva "para que le cuide la casa y le dé hijos, a Lilí para la expansión amorosa y la comunicación intelectual.

A lo largo de la obra el autor exhibe los tópicos actuales sobre el matrimonio. Unas veces valiéndose del tono ingenuo, otras de la ironía o el tono grotesco. Así vemos a Eva pasar de la adoración sumisa al varón, al pataleo rabioso e ineficaz tras descubrir la existencia de otra mujer en el Paraíso. Y a Adán, del descarado solaz afectivo con Lilí, al falso pundonor del macho que, ofendido hipócritamente por la sola sospecha, hace votos de puritanismo religioso. Con todos esos recursos consigue el autor la parodia fácil del matrimonio cristiano.

La misma Eva se siente fascinada por la actitud de Lilí (libre, inteligente, desenvuelta, atractiva y capaz de rebelarse contra las prohibiciones. De ahí que coma la manzana del árbol prohibido, tanto por despecho como por conseguir la fascinación que su rival Lilí ejerce sobre Adán. Frente al sentido restrictivo de la obediencia o la rebatiña de Eva, Salom hace decir a Lilí: "No por comer manzanas vas a ser más libre, tonta. Si acaso lo contrario. Si llegas a ser libre, entonces ya comerás manzanas"[20].

Con ello Salom sienta dramáticamente su posición ideológica de madurez: la libertad como principio de conducta y de realización humana por encima y al margen de dogmatismos políticos, religiosos, culturales, familiares, etc. Algo así como 'el amor os hará libres y la libertad os hará amar sin condicionantes...'. Por eso Salom hace que Lilí quebrante la prohibición como símbolo de libertad y sapiencia. De ahí también que Lilí

abandone el Paraíso por sí misma, en un acto de libertad; mientras que Adán y Eva lo tarán expulsados por el Angel. Adán lo hace para seguir a Lilí y Eva para impedir que aya tras ella, pegándose a él con sus llantinas y su prole ya concebida.

La obra, a caballo entre la parodia teatral y las tesis dialécticas, nos presenta un Dios gran ejecutivo que, tras realizar la creación, se retira a descansar "a no sé que p aya y nadie se atreve a importunarle", despreocupándose por completo de su obra. Esta q eda en manos de un Angel entre bonachón y débil, que se presta a los tejemanejes de u Adán machista. Consecuencia de todo ello es este mundo caótico y mal avenido, sujeto a ormas constrictivas inspiradas por la ambición, el egoísmo y el afán de poder de unos po cos sobre la gran mayoría. 'La pieza -como escribía Carlos García Osuna- se diluye en re lo mimético y lo anecdótico [...]. Responde a la perspectiva individual del autor, de su estado vital en ese momento histórico, haciendo partícipes a los espectadores de la pro blemática que le obsesiona[31]. Salom lo declaraba así al periodista Amilibia: "Soy un aut or muy sincero. Si uno cambia, hay que ir trasmitiendo el cambio...".[32]

El final de *Historias íntimas*..., como echa en falta Victoria Sau en su intr oducción a la misma, carece de utopía, de "un salto cualitativo hacia el futuro", de "alg ina manifestación de que se puede desplazar el horizonte de la realidad, porque hem os descubierto que era de cartón piedra...". Es cierto; pero como el propio Salom ha reite rado, su teatro quiere dar testimonio de realidades mal encajadas, que sirvan al esp ador de revulsivo, de palanca capaz de remover tanto "costumbrismo" cultural enaj enante.

El teatro salomiano no suele ser de finales felices; antes bien tiende a golpear esta us de vida o de pensamiento estancados y cómodos, con la esperanza de contribuir a su extinción o, al menos, a su renovación.

B) ESTRUCTURA:

La estructura consta de dos actos, el primero dividido en tres cuadros. R sponde al fluir cronológico de los acontecimientos y tiene por escenario único el Pa raíso. Este encuadre, además de responder a la imagen bíblica, parece surgir de cierta co nnivencia con las corrientes ecologistas actuales. Estas impulsan un retorno a la vida n tural, si bien como resultado de una evolución cósmica ajena a cualquier intervención d vina. Y en sentido metafórico -declaraba Salom- "podría ser la ley, la convención, el orden, el dictado y el conformismo dorado y cómodo. Su abandono representaría la aceptación de la libertad con todos sus riesgos".

Con su *Historias íntimas del Paraíso*, Salom viene a corregir los desviacionismos impuestos por el varón en las relaciones hombre-mujer, especialmente bajo los influjos religiosos y filosóficos de la tradición judeo-cristiana. Como afirma en su antecrítica, 'lo hace en clave de farsa humorística, interpretando el mito de Lilith y la tradición judaica en torno a la pareja Adán y Eva "como una charada", dándole la vuelta y presentándolo bajo una visión distinta sorprendente': la parodia burlesca y de alegato.

El primer cuadro escenifica los primeros momentos del Paraíso: despedida del Creador por parte del Angel encargado de velar por él y primeros contactos de Adán con el Angel y Lilí. Todo en un tono ingenuo, pero socarronamente erótico, con personajes vestidos a la moda actual. El segundo y tercero, tras rápidos oscuros y música ambientadora, nos presentan las relaciones entre Adán y Lilí, perfilando sus modos de ser, pensar y comportarse.

Aquí es donde se le ve excesivamente el plumero al salom feminista. Contrapone a una Lilí inteligente, comprensiva y acuciada por el saber y el ansia de libertad (sobre todo por la erótica-sexual), un Adán que aborrece la lectura, ansioso por el placer, machista dominante, destructor de las "guías" que el Señor dejara para conducirse en el Paraíso: *Planificación de la pareja humana*, *Guía práctica de justicia sexual*, *La mujer*, *Derechos femeninos*, *Equilibrio macho-hembra*... Adán quiere dominar por la fuerza bruta, tener muchos hijos suyos; ella, en cambio, desea compartir en igualdad, ser esposa y madre, pero no a barullo, como una coneja reproductora, sino compartiendo respomsabilidades y sin perder capacidad erótico-sexual, independencia, etc.

Ese juego de contrastes, bastante maniqueísta por cierto, está realizado con enorme soltura y humorismo, con magníficas salidas de ganso por parte de Adán y agudas observaciones ridiculizantes de Lilí. Lo que contribuye a la eficacia escénica del feminismo salomiano. Uno casi se avergüenza de ser hombre, sobre todo cuando, en el segundo acto, sentimos nostalgia de Lilí ante una Eva que recuerda demasiado a tantas amas de casa gordinflonas y abocegadas, tan cargantes con sus problemas caseros, etc. Por su parte el Angel, con su papel de árbitro angelical, sirve al autor para rizar las volutas del alegato con las del humor. Es, a la vez, lugarteniente de Dios (lo menos posible) y cómplice a regañadientes de Adán; aleccionador sin éxito y comprensivo tanto hacia Lilí como hacia Adán. Nada entre dos aguas y termina por encogerse de hombros ante "esas pobres criaturas", tal como nos ocurre a la inmensa mayoría ante los desmanes de los más caraduras o de los políticos.

La obra 'es maximalista, porque defiende el perfecto y perpetuo felicismo acorde entre hombre-mujer, y maniqueo, porque contrapone al dechado de atractivos que supone Lilí, la serie de sandeces que adornan el modelo tradicional de Eva'.[23] De tal

acusación se defendía Salom aduciendo que "en el género de la farsa hay que sintetizar los caracteres..., darles el tratamiento burlesco".

Para acentuar más la discordancia de la primigenia intención del creador respecto al problema que obsesiona al autor casi desde sus primeras obras: las relaciones entre hombre y mujer (de forma especial desde *La piel del limón*), Salom introduce su versión particular acerca de la creación de Eva por parte del Ángel y a requerimiento de Adán, tras la estampida liberadora de Lilí a lomos de caballos salvajes, libres... Con ellos concluye el primer acto, dejándonos expectantes e intrigados; expoleando dialécticamente las ideas y sentimientos de los espectadores y espectadoras durante el entreacto.

El acto segundo será la etapa de Adán. En tal sentido la primera parte está contrapuesta al cuadro primero del primer acto. Como allí, Salom escenifica grácilmente los preparativos para la creación de Eva, no del barro, sino de su costilla; para que siendo carne de su carne dependa siempre de él e igual su descendencia. Esa es la verdad histórica heredada; si bien el dramaturgo se encarga de descubrirnos la verdad: la impericia del Angel para sacarle la costilla que le sobra, obliga a éste a utilizar el mismo barro con que Dios conformó a Adán y a Lilí. Por consiguiente, Eva y las mujeres que de ella descienden son de la misma hechura que el hombre e iguales en todo. Las diferencias existentes se deben a los efectos culturales y machistas del varón; no responden ni a diferencias del ser ni a la voluntad divina. Es el hombre quien ha deformado la realidad a través de la historia. Hora es, pues, de retornar a las fuentes y enmendar tanto desviacionismo.

Sirviéndose del oscuro y de la música, hace que Eva brote a la vida con la luz del atardecer, cantando y saltando a la comba como una colegiala:

"soy la reina de los mares
y ustedes lo van a ver.
tiro mi pañuelo al suelo
y lo vuelvo a recoger".

Frente a la personalidad de Lilí, Eva se muestra como la imagen cabal de la mujer ingenua, servicial y tontina: buena ama de casa y mejor madre; aunque también pretenda rebelarse un tanto ñoñamente y sólo por revanchismo antililiano. La contraposición a Lilí es constante. Veamos el diseño de Adán: "Con un buen cuerpo, unas buenas piernas, un buen sexo y a otra cosa. Y sobre todo que no se meta en mis cosas y que no piense; ya lo haré yo por los dos. Que sepa echarse para hacer el amor, cuidar hijos y preparar comida, y rezar, rezarle mucho al Señor: [...]. Si quiere saber algo yo se lo explico y si necesita cualquier memez yo se la doy..."[24]

Apenas satisfecho el machismo de Adán, y antes de poseer a Eva, la imagen de Lilí vuelve a su mente, siente nostalgia de ella. El autor, al estilo de los globos que brotan de

la mente de los personajes en las historietas gráficas, crea un paréntesis-escena entre dos oscuros-luz, mostrándonos un breve encuentro de Adán con Lilí, en el que acaba confesando su aburrimiento con Eva. El Angel les sorprende besándose, se escandaliza y les increpa llamándoles "indecentes, sinvergüenzas, adúlteros..". Con esa escena Salom logra divertir al espectador, al tiempo que ridiculiza la moral restrictiva judeo-cristiana. Es la estructura de opuestos la que vertebra esta pieza humorístico-reivindicativa.

Tras el paréntesis nostálgico (aunque no imaginativo como sería deseable en su función dramática), entra de nuevo Eva en escena , cumpliendo con sus deberes hogareños. En contraste con las escenas del primer acto que resaltan las "cualidades de Lilí, su libertad e independencia; aquí destaca el servilismo de Eva, sus rabietas y su acoplamiento al macho; así como la hipocresía de éste al invocar sacrosantos principios que luego conculca descaradamente. De nuevo recurre Salom a la parodia fácil y a la mofa un tanto ramplona: "... dispongámonos a comer con la alegría cristiana y la felicidad del hogar, dulce hogar", mientras ofrece su brazo reconciliador a Eva.

El cuarto cambio escénico se produce sólo con la música, "sin cambio de luz". Tras el mismo vemos cómo Eva descubre la presencia de Lilí sentada en una rama del **árbol** y comiendo tranquilamente una manzana. Ahora el parangón entre ambos tipos de mujer es directo, se le ofrece al espectador con toda la sal y pimienta posibles. Lilí, cual serpiente benévola, instruye a la mujer de hoy a través de la primitiva Eva; si bien ésta no logra romper sus ataduras, ya por falta de valor, ya por temor a ser reemplazada por otra mujer. La escena termina con una paródica escenificación del momento en que Adán y Eva comen la fruta del **árbol prohibido**, siendo expulsados del Paraíso por el Angel. La lección, entre humorística y poética, flota en el ambiente, zarandeando las mentes y el sentir de los espectadores.

Esta obra enlaza con las formas e intenciones utilizadas en *Nueve brindis por un rey*, aunque la temática difiera radicalmente. En ambas, la carga doctrinal lastra bastante la acción dramática e, incluso, acentúa los ribetes de mofa caprichosa que conlleva la comedia en general. En tal sentido se pronunciaba Enrique Llovet: "Utiliza el arma de la sátira al servicio de una tesis [...] Justamente por haber quitado imparcialidad a la farsa y haber sustituido el juego literario por la sinceridad personal, y el juego dramático por el relato plano y discursivo [...], tan falto de matices, tan rudo y maximalista".[25]

Una parte de la crítica periodística enjuició negativamente la pieza, destacando la simplificación radical de los personajes, su maximalismo y manidqueísmo, etc.;aunque casi todos valoran su destreza dialogal. Hay que admitir gran

parte de las críticas, entre otras las que le achacan falta de profundidad, de quedarse en lo epidérmico.

NOTAS:

1.- Antecrítica a *La piel del limón*, Colecc. Teatro, nº 783, Escelicer, Madrid, 1976.

2.- Idem.

3.- ABC , Madrid, 10-9-76.

4.- A B C, Madrid, 12-9-76.

5.- El Noticiero Universal; Barcelona, 22-9-76.

6.- Blanco y Negro, Madrid, 18-9-76.

7.- Blanco y Negro, Madrid, 25-9-76.

8.- Epílogo a *La piel del limón*, Colecc. Teatro nº 783, Escelicer, 1976.

9.- Blanco y Negro, Madrid, 18-9-76.

10.- Antecrítica a *La piel del limón*; Colecc. Teatro nº 783, Escelicer, 1976.

11.- Antecrítica a *La piel del limón*; Colecc. Teatro, Escelicer, 1976.

12.- Nota al decorado, Pg. 10, en la Colección Teatro nº 783, Escelicer, Madrid, 1976.

13.- O. Cit. pág. 16 y 29-30...

14.- Theodor Reik: La creación de la mujer.

15.- Historias íntimas del Paraiso, C.T.A.E.: Arte Escénico 34, Preyson, Madrid, 1984, pg. 40.

16.- Historias Intimas del Paraíso, pág. 42.

17.- O. cit., pg. 44.

18.- O. cit., pg. 55.

19.- O. cit., pg. 59.

20.- Historias Intimas del Paraíso, pag. 50.

21.- O. Cit. pag. 86.

22.- El Imparcial, Madrid, 10-10-78.

23.- El Imparcial, Madrid, 6-10-78.

24.- Hoja del Lunes, Madrid, 9-10-78.

25.- O. Cit. pág. 62.

26.- El País, Madrid, 19-10-78.

EL CORTO VUELO DEL GALLO.

A) TEMATICAS:

Esta tragicomedia nos presenta al padre de Francisco Franco, D. Nicolás, como prototipo de español liberal y un tanto donjuanesco, pero 'honrado' a carta cabal. Es, por tanto, la vida familiar de un hombre vitalista enfrentado a esa España tradicional; representada por su mujer en la esfera íntima, social y religiosa, y por su hijo Francisco en el mundo sociopolítico y cultural. Como viene ocurriendo en sus últimas obras, peca de maniqueísmo, llevado quizás por su afán reivindicador de tantas vidas oprimidas por la dictadura franquista, mucho más maniquea y maximalista. Un ejemplo claro es la configuración humana y familiar que realiza de Pilar-madre: mujer tradicional, preocupada por las apariencias, apegada al terruño ferrolano, beata hierática, etc. La presenta cargada con todos los tópicos peyorativos de la mujer española de clase media desahogada, sin resquicios para valores positivos, que la historia sí la reconoce: su participación en las escuelas obreras nocturnas, tras el cuidado esmerado de sus hijos.

Presenta un problema dual: la visión de una familia media española minada, según el autor, por la intransigencia irracional de la mujer española enraizada en su beatería y en sus principios ético-sociales miopes y clasistas. Por otro lado, pretende ser una parábola crítica del sistema social instituido por Franco tras la guerra: falta de libertades, nepotismo, corrupción, miseria durante muchos años...; pero no de un modo alternante, sino proyectivo. Desde la vida del padre y su familia presenta y juzga el modus vital de la sociedad española antes y bajo los primeros años de la dictadura. La época está pintada en segundo término, como telón de fondo sobre el que se destacan los personajes principales: don Nicolás y su esposa doña Pilar, Agustina (la amante) y los cinco hijos; vecinos, criadas, soldados, etc. son los personajes complementarios.[1]

Dado que el tema predominante en su teatro es el de las relaciones hombre-mujer, vertebra su obra en torno a la descomposición-recomposición de la pareja Nicolás-Pilar y Nicolás-Agustina; pero desde la perspectiva liberal y un tanto machista del hombre. El propio autor expone en la antecrítica sus pretensiones: "Poner de manifiesto dos visiones de la vida en general y de España en particular, dos sentidos contrapuestos y encontrados: el cultural [...], entendido como la carga de presiones institucionales, religiosas, familiares, geográficas, de clase...; y por otra, el instintivo deseo de libertad, de individualidad y, en última instancia, de felicidad al margen de los convencionalismos que todo ser independiente lleva en la sangre desde su nacimiento y que sólo la

implacable y constante labor de nuestro entorno, con su continuo afán de culpabilizar, consigue dominar total o parcialmente".

Es lo que, llevado al terreno familiar, veía Fernando de Ita como "los polos sicológicos y dramáticos entre los que se verá atrapado Francisco Franco: un padre liberal y una madre beata, un hombre caliente y una mujer frígida. Un individuo iconoclasta y un ser dogmático. Un marinero con sed de libertad y una esposa aferrada a los valores tradicionales".[2]

Jaime Salom peca de llevar el ascua a sus sardinas. Está obsesionado por sus propios demonios del bien y del mal, que no siempre logra superar, dejándose arrastrar por revanchismos personalistas, por sentimientos **anti**..., que traslucen puntos de vista algo simplistas. En el fondo, se deja dominar por cierto anticlericalismo barato, propio de grupos populares o de gentes obcecadas, que aun creen que los poderes religiosos mediatizan o se sirven del poder, en vez de verter la visión al derecho y comprender que es **el poder**, cualquier poder, el que enajena a las fuerzas jerárquicas de las religiones y las manipula para sus fines domeñadores. Sin que esto reste culpabilidad a quienes medran sirviendo al **poder** o se dejan embaucar por él. Yo me pregunto, si las jerarquías religiosas "son las culpables de todo lo que pasa". ¿Qué ocurre en esas naciones donde se ha desterrado casi hasta la religión?

Las simpatías del autor por su protagonista derivan de su identificación vital con él. Ambos, en un momento avanzado de sus vidas, optan por romper amarras lastradas para volar hacia nuevas experiencias, hacia ese nuevo amor basado en la reciprocidad. "Mi interpretación y mi trabajo de dramaturgo -añade- han de ser, pues, forzosamente subjetivos y personales...". Como escribió Lázaro Carreter: "Salom le presta su voz para clamar contra la familia tradicional, contra la educación tradicional, contra la moral tradicional, contra las creencias y los comportamientos que a él se le han vuelto profundamente odiosos".

De ahí que le convierta en un superantihéroe épico, perfilando su carácter y personalidad de modo que capta las simpatías de una gran parte del público. Se trata de un marido juerguista e infiel, rebelde y un tanto calavera, bohemio, mal hablado, borrachín y de ideas más o menos anarquistas o libertarias; pero al mismo tiempo es un padre preocupado por sus hijos, a quienes muestra el mundo y la vida con ilusión, afecto y objetividad, aunque en oposición a la moral restrictiva de su esposa Pilar.

El mismo personaje define su personalidad al responder a la admiración de su hijo Ramón: "Sólo [soy] un bocazas, un gallo fanfarrón que canta su kikirikí todas las mañanas, pero no consigue volar un tanto así... Un rebelde de café... que, aunque no sea capaz de luchar por ella, ama la libertad tanto como tú". El autor se sirve de este personaje para expresar toda la reprobación que él siente y piensa del general Franco, de

la sociedad española tradicional, religiosa y moralista; así como para la exaltación de todos los progresos y libertades atribuibles al sentir republicano...

La obra es de claro signo prodivorcista, pues se justifica constantemente la ruptura real del matrimonio entre Nicolás y Pilar, volcando sus simpatías por la unión de Nicolás y Agustina, cuya compenetración modélica resalta frente a su primer matrimonio. Exagerando un tanto, escribía Salom en la revista *Playboy*, 'que el conflicto familiar entre los padres de Franco tuvo, a través del influjo en el carácter de sus hijos, especialmente en el futuro dictador, unas consecuencias incalculables para el resto de los españoles. Incluso que el largo período totalitario sufrido, hubiera sido distinto de haber existido una racional ley de divorcio que atenuara las consecuencias que tenía, y tiene aún, para los hijos la falta de entendimiento (por otra parte humana y legítima) de los padres'.[3]

Puede considerarse la problemática del divorcio como un subtema de candente actualidad, ya que la ley que lo regularía se estaba discutiendo en españa el año del estreno de esta pieza; de ahí la atracción que despertó, amén del asunto sociopolítico referente a los Franco. Salom ha pretendido mostrar "sin simbolismos ni jeroglíficos", con desgarro unas veces y humor desenfadado o sarcástico, otras; transmitir al público español de la transición posfranquista su visión sociopolítica, humana, de todo un período histórico que ha marcado a sangre y fuego a los españoles. Al mismo tiempo -como exponía Salom- "es un canto a la vida, una defensa de la vida frente a la institución, frente a la ortodoxia, la hipocresía, las apariencias, la cultura en su sentido conservador, etcétera".[4]

Tres son las figuras máximas que encarnan su concepción vitalista del hombre: Nicolás padre, Agustina y su hijo Ramón; aunque al final claudique de sus ideales en pro de su hermano Francisco. El primero personifica la libertad, el derecho a sacudirse los yugos esclavizadores, sean amores muertos o principios institucionalizados; también la paz, el progreso económico y cultural, la independencia de las personas, la honradez incorruptible ante presiones o intereses materiales, e incluso el sano disfrute de la vida: vino, juergas, mujeres, amigos, etc.; manque se pase unos pelines.

Escribía Eduardo G. Rico que "este personaje reproduce un modelo muy común en la España provincial del mil novecientos..., fuente de tensión en el seno de la familia tradicional, tan cruzada de contradicciones entre valores y apariencias, entre creencias y modos de vida";[5] aunque apenas sea esa la materia desarrollada por Salom, y mucho menos desde esa perspectiva; ya que "las tensiones" aquí surgen por la intransigencia de esas posturas 'tradicionales, de apariencias y clasicismo'. Para Salom, Nicolás padre "es un personaje contradictorio y tremendamente humano, con espíritu ácrata, enemigo de lo que significó su hijo y de la España que levantó".[6]

Basilio Gassent le definía, en su crítica teatral de **Radio Madrid**, como un liberal, bebedor, mujeriego, huido de la familia, del puritanismo de su casa..., de su mujer..., pero sincero, honesto en esa bohemia de sus actos y de sus ideas. Es un antihéroe que vivió oscuramente mientras sus hijos ocupaban puestos preeminentes".

Agustina, el envés de su mujer legal, encarna el amor alegre y sin prejuicios, la entrega y la comprensión; aunque quizás Salom haya recargado las tintas hasta el punto de parecernos una víctima de ese "viejo inaguantable, sucio, borracho y mal hablado, que no sé cómo soporto ni un minuto más", según confiesa ella misma. Si bien lo aclara a continuación: Por nuestra hija. Por el estúpido recuerdo de otros tiempos".[7]

En cierto modo, el dramaturgo retrata en Agustina más a esas miles de esposas que asumen su matrimonio por amor..., que a segundas compañeras. Agustina fue en la realidad y en la obra, esa mujer de corazón grande, sin recovecos y abierta a todos. En la pieza dramática hace de gozne entre "su marido" y la familia de éste, también de bálsamo protector en los exabructos de áquel. Es el personaje más comprensivo y humano, sin entresijos para los rencores o los odios; compasiva con los débiles, sólo se arrebata para defender su derecho a retener el cadaver de su hombre.

Ramón representa la juventud idealista y arriscada que lucha por transformar la sociedad jerarquizada, clasista y burguesa, en una sociedad democrática progresista, donde los derechos individuales sean respetados por los poderes; pero también simboliza la claudicación ante intereses concretos, en este caso los de su hermano, el general Franco. Le sirve al dramaturgo para trazar los ideales a seguir, pero también para mostrarnos lo absurdo y trágico de su abandono.

Es el hijo preferido de Nicolás, aunque tal preferencia obedezca más a la coincidencia ideológica y a la radical oposición sociopolítica hacia su hermano Francisco, que a los afectos paternos. Su final trágico, fusionado con el desfile de la Victoria en Madrid, potencia dramática y peyorativamente la claudicación final de Ramón, poniéndose al servicio de la causa franquista. Por ende, queda resaltada la postura democratizadora del padre. "La unión existente entre Ramón y su padre -declaraba Salom- representaba la libertad un tanto anárquica, el ansia de vivir, mientras que el resto de la familia era el vivo retrato de la burguesía provinciana, tradicional y conservadora, preocupada excesivamente por las leyes y las normas. A resultas de esto, España con el tiempo se convirtió en una burguesía provinciana".[8]

Ese juego escénico de oposiciones y contrastes es una pauta constante de *El corto vuelo del gallo*, especialmente entre Nicolás padre y los demás personajes. Frente al orgullo de Pilar por el heroísmo de su hijo herido en Marruecos, como símbolo y "ejemplo para toda España", Nicolás pregunta: "¿Cuál de las dos? ¿La tuya o la mía?" Y refiriéndose al dolor de las madres por sus hijos caídos en la guerra de Marruecos, la

increpa: "No es que sean menos españolas que tú, Pilar, es que no conciben una Patria que no respete su dolor ni la vida de los suyos...".[9]

En definitiva, la pieza solomiana tiene un claro matiz sociopolítico que trasciende la particular visión familiar de los Franco, y se convierte en un análisis apasionado y crítico de la España simbolizada por el franquismo. Podríamos afirmar que el mundo religioso-eclesiástico es otro de los temas abordados por Salom, considerándole responsable de las, para él, deplorables conductas negativas de la sociedad y fermento de tantísimas inhibiciones. Algo así como el subconsciente represor de los individuos y de la sociedad... Sobre todo de las mujeres, tradicionalmente más próximas a la concepción moralizante de la Iglesia.

En ese sentido, Pilar y Agustina encarnan los dos tipos de mujer habituales en las obras de Jaime Salom: la apegada a la concepción religiosa de la familia, que se considera en primer lugar como madre y, por tanto, entregada al cuidado de los hijos y del marido. Su amor inmenso será primero para la prole, luego hacia el marido. Un amor limpio, cargado de sacrificios y renuncias; pero del que se solía excluir, según nuestro autor, la fruición sensosexual, en particular la sensibilidad y disfrute erótico como algo pecaminoso o, al menos, indecente, si no conllevaba la funcionalidad procreadora. Al mismo tiempo las considera portadoras e impulsoras de una moral restrictiva, inhibidora de los instintos, cohercitiva y enajenante, al par que permisiva de las diferencias sociales. En el fondo, que diría Salom, poco cristianas y bastante beatas, en el sentido peyorativo del término.

Frente a esta clase de mujeres, con sus matices diferentes, encarna en Agustina a la mujer "liberada", capaz de obrar al dictado de su razón o de sus impulsos, capaz de romper con los moldes ético-religiosos y sociales en pro de su realización vital, profesional o humana como ser individual. Lástima que Salom desconociese, al componer su pieza, que Agustina fue una mujer culta, con la carrera de Magisterio, pues el apasionado feminismo del autor hubiera cargado de mayor significado su figura, en pro de una funcionalidad más dialéctica.

Mujeres más o menos representativas de esta dualidad dentro de su teatro, son: Eva-Lilí, de *Historias íntimas del Paraíso*; Pilar-concepción del marido, en *Una hora sin televisión*; Miriam-0, en *Un hombre en la puerta*; Bárbara-Rosa, en *La piel del limón*; Lilián-Juana, en *Falta de pruebas* y *La noche de los cien pájaros*, si bien aquí Juana, al no tener hijos y ejercer de comercianta, sólo encarna parcialmente a la mujer tradicional; Leoncia (cuando se deja arrebatar por sus ensoñaciones) frente a Leoncia en la realidad habitual, en *Parchís party* y *Cita los sábados*, bien que el tono de farsa cómica diluye los aspectos dialécticos.

Claro que, conforme se retrocede a sus primeras obras, esta dualidad se va esfumando. Más o menos insinuado aparece en *El triángulo blanco*, donde Elisa, compañera de trabajo de Felipe, representa un ideal de mujer-compañera frente a su madre y a Eulalia, su esposa. Igual sucede en *La gran aventura*, donde la evocación de Estrella simboliza los sueños de libertad de Maurici, en contraposición a la rutina del hogar y de la esposa entregada a sus quehaceres domésticos.

Resumiendo con palabras del propio autor, Pilar encarna los valores establecidos de su entorno cultural: "Sociedad, religión, vínculo, orden...", frente al instinto vital de Agustina: "amor, sinceridad, libertad, verdad...".

B) ESTRUCTURA:

La estructura dramática de *El corto vuelo del gallo* entronca con alguna de sus obras anteriores: *La piel del limón*, *Nueve brindis por un rey* y, en parte, con su lejana y magnífica obra *El baúl de los disfraces*. En ellas la movilidad espacial y temporal de la acción, como de los personajes, es constante; mientras que el espacio escénico casi permanece invariable. Quizás en esto último se diferencie del cine, capaz de traspasar y de trascender las barreras físicas a pleno capricho del director, de sus técnicas y del gran volumen monetario que le asista.

Al igual que en las obras citadas, los temas básicos son el amor libre frente al vinculado por el matrimonio, y el histórico-político. Por otra parte, las referencias a Franco y a su contexto sociocultural y religioso son bastante claras en las tres últimas. Es decir, existe una sintonía tanto semántica como formal: apología, farsa paródica, cambios bruscos o difuminados; en fin, una gran libertad de expresión.

Obra en dos actos, tal como lo imponen las exigencias actuales del mundo teatral y de los espectadores; aunque en la dramaturgia "experimentalista" y de festivales se nos impone el acto único... El primero consta de 6 escenas, con unos 10 incisos o escenas paréntesis, y el segundo con 5 escenas y 7 incisos; si bien los límites entre unas y otros no parecen claros, ya que el autor salta de la realidad a la ficción o a los sueños con plena libertad, siguiendo su propia asociación de ideas, contraposiciones o intensificaciones semánticas respecto al sentido global de la pieza. Esta contiene 18 personajes, representados tan sólo por 8 actores (imposición de la economía teatral).

La acción transcurre en El Ferrol y Madrid principalmente. Se desarrolla a escenario abierto, sin apenas transformaciones escenográficas, aunque sí escénico-lumínicas. A parte de la carga ideológica expresada en los diálogos, monólogos, etc., de forma alegatoria unas veces, dialéctica o acusatoria otras, el autor se sirve de variados

recursos formales para potenciar dramáticamente los valores significativos del lenguaje. En este sentido la libertad del dramaturgo es casi total. Prescinde del ordenamiento cronológico de los hechos y de toda adecuación al realismo lógico de los acontecimientos. Los pensamientos, fantasías, ensoñaciones y remembranzas surgen en los espacios escénicos sin apenas transiciones, con tanta o mayor desenvoltura que en el cine. Y ello para acentuar los valores semánticos a través de escenas contrapuestas, alternadas o fusionadas entre si; a través de monólogos breves y de paréntesis escénicos alusivos.

Un ejemplo: tras la escena alusiva peyorativamente al desfile de la victoria en Madrid, siguen otras retrospectivas donde se encuentra con sus hijos Ramón y Nicolás en un ambiente distendido, de solaz carnal; luego con su mujer legal, Pilar, y de nuevo con sus hijos. En todas ellas se resalta la rigidez de su hijo Francisco y la estúpida intransigencia de su mujer frente a la victimación de los vencidos; la humanísima comprensión de Agustina o la ilusionada lucha de Ramón a través de la increpación de su viejo padre: "¿Qué se hizo de aquel muchacho que puso su fama al servicio de los oprimidos.., perseguido y encarcelado por tomar parte en todos los levantamientos contra la dictadura?". Casi a continuación acota: "(Se oye el estrépito del avión, que se precipita y explota)"[10], subrayando la respuesta trágica, pues Ramón murió en accidente aéreo al servicio del caudillaje de su hermano; si bien el autor insinúa la posibilidad de que fuese derribado cuando se fugaba hacia la zona republicana...

Digamos que desarrolla una estructura de vaivén entre los campos reales y los imaginados, aunque estos últimos sean concreciones de acontecimientos pasados o futuros, e incluso de íntimas ensoñaciones. Es en este plano de recuerdos, en los que se mezcla la fantasía, cuando el autor penetra más a fondo en el alma del personaje. A veces se entremezclan, en un intento por simultanear la totalidad del drama de las personas implicadas. Por un lado, el autor nos sumerge en el mundo de los protagonistas, sintiendo y pensando como ellos; por otro, nos distancia de sus vidas al convertirlos en personajes-narradores de su propia historia, presentándolos en su enfrentamiento dialéctico. Combinando siempre las diferentes escenas para patentizar mejor su visión vital de España en un período determinado, y a través de la familia de Nicolás Franco.

Ya de entrada, presenta al padre viviendo con su compañera Agustina en un modesto piso del madrileño barrio de Fuencarral, en contraposición a sus hijos Nicolás y Francisco; éste al mando de la nación. Nicolás padre, de 80 años, aparece como un "hombre maduro pero fuerte y potente", no "como es en realidad, sino como él mismo se ve y quisiera ser en esos momentos", acota el autor al comienzo. Mientras que a Franco-dictador y a sus adláteres los describe tal como él los ve. Es decir, toda la estructura de la pieza viene a ser un contrapunto dramático para resaltar unos valores y unas conductas consideradas positivas, sobre otras tachadas de enajenantes.

El paso de unas escenas a otras, alejadas o no en el tiempo y en el espacio, se produce utilizando diferentes técnicas, como la del fundido cinematográfico al final de la primera escena. En este caso, el personaje-criada en Madrid, se transforma en criada-Florita de El Ferrol, cuarenta años antes, sin que haya ninguna acotación o transición escenográfica en el texto. Sí las introdujeron en su representación, para facilitar la comprensión al espectador, pues los continuos cambios podían dificultar su seguimiento.

Con frecuencia, segundas escenas funcionan como eco o aclaración de las anteriores; bien por intensificación positiva, bien por contraste. En la situación referida, mediante una pirueta verbal salta escénicamente a su casa de El Ferrol para mostrar al público sus hábitos mujeriegos en presencia oculta de sus hijos (de unos 8 a 20 años, no 20 o 25 como acota el autor). De esa forma, el actor-padre es un viejo de ochenta y de cuarenta años casi al mismo tiempo.

El atrevimiento salomiano es arriesgado, desenvuelto y, quizás, efectivo dramaticamente. A uno le da la impresión de que el público espectador y los lectores se sienten mareados, que les toman el pelo, que la cosa va de cachondeo. Tal vez sea esa la pretensión del autor: descalificar los mitos puristas de Franco-dictador con la burla-alabanza de las acciones paternas, que se imponen por su desparpajo, gracia, libertad y alegría vital. O sea, el "buen vivir" despreocupado y dicharachero, justo y progresista en el fondo; contrapuesto a la rigidez opresiva del hijo que hiela toda posibilidad de vida alegre, humana y feliz en los demás.

En esta obra, aún más que en las anteriores citadas, la fluencia escénica rompe las habituales barreras espacio temporales. El autor crea un continuo escénico, sin apenas entradas y salidas de los personajes. Estos suelen permanecer en el escenario durante gran parte de los actos, retirándose al fondo cuando no participan en la acción teatral o surgiendo del mismo para intervenir. Algo así como si el espacio escénico fuese un estante de títeres de cara al público y manejados por el titiritero según la secuencia de su historieta. A veces no resulta fácil precisar cuándo hay un cambio de escena o cuándo un personaje habla en "apartes" para el público, pues el autor no quiere resaltarlo. Veamos un ejemplo en la pág.111:

Nicol-P. *¿Te das cuenta? mejor es que nos mande sólo mil. Me resultaría más difícil romperlo (Rompe las mil pesetas). Anda, echa los pedazos al water. Y tira de la cadena. Que lo oiga bien, para estar seguro de que van directos a la cloaca (Agustina sale. Se oye la cisterna que se vacía. Entra la criada).*

Criada.- *Es un viejo verde... en cuanto me descuido ya está el tío metiéndome mano debajo de las faldas... Yo le dejo que me eche algún viaje... Al pobre, a su edad, le quedan tan pocas alegrías...*

Nicol-P. *Anda preciosa, tráeme un vaso de vino.*

Las palabras de la criada parecen un monólogo aparte, dicho para informar al espectador; aunque en presencia perceptiva del personaje aludido, con lo cual provoca una separación entre personaje y actor, siendo éste y no aquél quien presencia u oye las referencias a 'su personaje'. Con esta dicotomía Salom provoca un distanciamiento entre actores y los personajes por ellos interpretados; así como entre el público y los sucesos, pues percibe estos representados por actores que encarnan personajes de ficción. Lo que no obsta para que otras veces pretenda que el espectador se identifique con unos personajes frente a otros. Todo ello en un juego teatral libérrimo. En un sólo parlamento, breve además, el autor conjuga realidad y evocación, presente, pasado y futuro, como un paréntesis de ida y vuelta; bien evocador desde la vejez anticipada y nostálgica, bien transfiriendo al futuro su intuición de la vejez sin sus hijos (pg.115).

Muchas de las "escenas" son introducidas por la función narradora de algún personaje. Es decir, los personajes salen de su papel secuencial para ser presentadores de la siguiente escena, convirtiéndose en símbolos del cambio escénico (pg.122). La figura del personaje-narrador entronca esta pieza con *Nueve brindis por un rey*, pues no se reduce a los comienzos o finales de escenas, sino que surge espontáneamente.

Al combinar la actuación normal de los personajes con su función narrativa, Salom alterna, de forma paralelística, los diálogos de dos grupos de personajes que se suponen distanciados en el tiempo y el espacio, pero que fusiona escénicamente en un momento dado. De esta manera marca el distanciamiento entre las ilusiones, afectos, etc., entre unos y otros personajes. A esta técnica de actuaciones paralelísticas contrapuestas le lleva el deseo de reflejar de un modo simultáneo y globalizador las vidas o concepciones vitales de Nicolás-padre y de Pilar-madre.

La dicotomía está bastante radicalizada; se establece sobre dos bandos bien definidos. De un lado, Nicolás-padre e hijo, más Ramón, próximos a la visión de una España liberal y progresista, sin ataduras ético-morales. Del otro, Pilar madre e hija, y, sobre todo, Francisco. En este juego utiliza incisos explicativos por parte de los personajes para resaltar las excelencias de unos frente a otros, o de sus concepciones vitales. Es decir, se incrusta la actuación de un personaje como cuña aclaratoria, contrastante o laudatoria de una de las partes actuantes. O dicho personaje habla de otros, presentes físicamente en el escenario, pero ausentes en las acciones aludidas. En ciertos momentos, ambas bandas de personajes confluyen humorísticamente, o en función mefística, a fin de perfilar los comportamientos de cada grupo (pg.121). En algunas ocasiones la contraposición de tales posturas morales, acciones, etc., se produce sólo de cara al espectador, ya que los personajes aludidos se hallan todos presentes en escena, pero sin relación coloquial dialéctica. Así el inciso paralelístico de las páginas 120-122.

En este variado y libérrimo juego escénico, se producen traslaciones rapidísimas a espacios diferentes (reales, evocados o soñados) por la simple actuación en función narradora de cualquier personaje o de otros fenómenos de la acción dramática. Se dan, por tanto, escenas-incisos dentro de otras; escenas surgidas de vivencias de cualquier personaje o interiorizadoras de una preocupación; escenas paralelísticas de oposición y de contraste; escenas explicativas, escenas interrelacionadas o fundidas..., todo en un vaivén que traspasa espacios y tiempos, realidad y fantasía.

Algunos fenómenos, como los sonidos del avión siniestrado de Ramón, vagan de una escena a otra, ya iniciándola, cerrándola o como latiguillo concienciador de la dictadura opresora.

Un breve ejemplo de incisos aclaratorios y simultaneadores de reacciones distanciadas, puede ser el que tiene lugar en la escena cuarta, páginas 135-36, mientras el matrimonio Nicolás-Pilar disputan sobre el traslado de él a Madrid, y ella le hecha en cara sus relaciones con la hija de la costurera:

Nicol-P.- *¡Ah, con que era eso! ¡Maldita ciudad de cotillas! Tranquilízate, no significaba nada. No merece tus celos, te lo aseguro.*

Pilar-M.- *No estoy celosa de nadie. Ya no, también has conseguido eso.*

Agustina.- *(que aparece entre la pareja). Era el tipo más gallardo y pinturero que había conocido nunca. Mi madre me decía siempre: "Cuidado, Agustina, que es casado y tiene muy mala fama..." Pero aquel hombre me tenía el seso sorbido y en cuanto hiciera sólo así con los dedos (los chasquea), yo le seguiría como una tonta a donde él quisiera.*

Pilar-M.- *Criadas, artistas, costureras... no eres muy exigente.*

Nicol-P.- *¡Qué sabes tú! (**transición**) Los diablos del orgullo también te tientan a ti, Pilar. Tu virtud y tu modestia son sólo una manera de sentirte superior a los demás. Porque has ido a un colegio de monjas distinguidas, porque eres hija de marinero... ¿Sabes por qué quieres quedarte aquí a fin de cuentas? Porque en cualquier otro lugar del mundo no serías más que una pobre provinciana ignorante y beata.*

Agustina.- *Me voy a Madrid, madre, me voy a Madrid. ¡Me voy a Madrid! Con él, claro. ¿Con quién va a ser?.*

Otro claro ejemplo de esta técnica entre cinematográfica y de vanguardia teatral, es el que ocurre desde las páginas 144 a 167, con el cambio a una sub-escena evocadora con sus hijos Ramón y Nicolás (5-1); la escena entre su compañera Agustina, Pilar-madre y el propio Nicolás-padre, al final; otro cambio es el que se produce a la sub-escena en que viaja el matrimonio en tren camino de Africa, donde Francisco ha sido

herido gravemente; nuevo cambio a época posterior que enlaza con la sub-escena 5-1; breve inciso-acotación que sumerge al espectador en la vivencia anticipadora del accidente aéreo de Ramón; enlace con la sub-escena del diván-tren, y continuación de la escena quinta de la página 144.

Casi toda la crítica destacó en su momento esta gran movilidad dramática. Así B. Gassent afirmaba en Radio Madrid que estaba construida hábilmente, con una gran eficacia teatral, combinando la realidad con los sueños, lo actual con la marcha atrás en el tiempo, con un difícil juego del espacio y de la óptica concreta y subjetiva de los hechos...; con un gran dominio de la escena, de las situaciones perfectamente dosificadas, del diálogo...".

De igual signo, pero de valoración contraria, fue la crítica de Eduardo G. Rico: "Formalmente el autor se vale de cuantos recursos puéden servirle de asidero para construir una obra a tenor de las imposiciones del teatro de hoy: saltos en el tiempo, anticipaciones, cambios de espacio, etc. Pienso que este planteamiento está aquejado de falta de profundidad, que es gratuito y formalista, y la investigación que podría entrañar resulta vana, puesto que no hay enriquecimiento alguno en el trazo de la personalidad de cuantos se mueven en escena".

En esta misma línea se expresaba Fernando Herrero: "Realismo y modernización pretendida y no conseguida de la técnica, excesiva retórica del diálogo..., en un montaje que huye de toda posible investigación de las formas teatrales. Ni espacio y tiempo, ni los signos subconscientes y mucho menos los dialécticos, son aprovechados adecuadamente". Si algo no se le puede achacar a Salom en esta obra es que huya de toda posible investigación de las formas teatrales, ya que es aquí donde ensaya y logra en gran parte, ese "continuo juego de espacios y tiempos, recuerdos y sueños.., que se desarrollan en la mente del protagonista (según palabras de Salom a *El País*).[12] E igual reconoce Lorenzo López Sancho en ABC; aunque juzgue que lo realiza "en un gran desorden".[13]

A otros críticos les parece que "surrealismo y realidad se mezclan positivamente con gran economía de elementos dramáticos".[14] Y Lázaro Carreter escribía: "lo mejor de la obra es lo claramente inventado como teatro; lo menos bueno, lo que intenta ser evocación histórica. Salom ha procedido como constructor; moviéndose libremente por el espacio y por el tiempo, jugando con personajes vivos y muertos, empleando técnicas próximas a las de Miller, ha logrado un relato mítico, con instantes de honda verdad humana".[15]

MIS CUATRO HOMBRES

TEMATICA y ESTRUCTURA:

El padre representa el tipo tradicional que, al enviudar, se refugia en el amor de su hija. Lo que le lleva a confundir sus ideales e intereses con los que su hija María debe tener. Esta joven despierta y cariñosa sueña con ser ingeniero, con ser ella misma dentro de una profesión. Lo que la enfrenta al padre, quien se sirve de su preeminencia, de su dedicación a la hija y de su soledad para chantajearla y obligarla a permanecer junto a él, casándose con un muchacho riquillo, pero que apenas le gusta: Luis.

El tema básico es el de la claudicación enajenante de una muchacha, frente al machismo egoísta y ramplón de miras del padre. Hay, pues, una defensa de la personalidad individual (feminista en concreto), que se opone al manejo parternalista: "También yo me casaré, si encuentro quien me llene la vida y se lo daré todo... todo, menos mi propia vida. Porque eso es intransferible como el carnet de identidad".

Los argumentos de uno y otra son los mismos de siempre, e, incluso, del futuro, aunque las nuevas generaciones los solapan; pues es muy difícil renunciar a realizarse a sí mismo sin servirse de quienes nos rodean. Observemos si no a los políticos, por ejemplo.

Los postulados de Salom adolecen de simplicidad, son demasiado radicales, un tanto maniqueístas y hasta algo melodramáticos; si bien los "malos" de sus últimas piezas son los "buenos" de antes. Cabría justificar la escasez de rasgos caracterizadores por la brevedad (apenas 7 folios por cuadro) y entidad de la obra, un guión televisivo.

El marido, Luis, viene a continuar el machismo social del padre, siendo representativo de su grupo. Salom teatraliza en 5 escenas la vida anodina de un matrimonio acomodado tradicional, donde la mujer se resigna a regañadientes con sus tareas domésticas; aunque siga añorando las frustradas ilusiones de realización personal. Intenta romper la monotonía casera compartiendo con el marido sus afanes empresariales, viajes, distracciones, etc, sin resultado.

Destaca en este cuadro la profunda insatisfacción de la mujer-ama de casa por imposición paterna primero y marital después, e incluso de los hijos. Queda patente, por tanto, la crueldad de tales situaciones alimentadas por un machismo intemperante, de apariencia bonachona y bien intencionado. Tanto, que el marido cree satisfacer el amor conyugal a escape, como una obligación que cumplir y un don graciable por su parte, con el que satisfacer a la mujer. A esta le bastará con ser necesaria a la familia para sentirse feliz, sin considerar sus propias necesidades. Pero las recónditas aspiraciones acaban por

aflorar. De ahí que aspire a una satisfacción más honda en la reciprocidad afectiva e ideológica con un ingeniero algo más joven que su marido.

Precisamente las escenas 4ª y 5ª sirven de puente hacia la reconquista de sus ilusiones, apagadas hace ya muchos años. La cuarta, al presentarse en su casa el ingeniero Carlos para recoger a su marido; la quinta, al situar a la protagonista de nuevo en el ámbito paterno, interiormente transfigurada por la ilusión, como si sus sueños de antaño en ese mismo lugar pudieran florecer a través del ingeniero. Frente al colmo de felicidad que su marido y su padre le atribuyen ("¡qué más puedes desear!"), ella murmura enigmática: "¡qué se yo lo que puedo desear, papá!".

En esta obrita, Salom habla menos y expresa más teatralmente, ya que combina con gran facilidad todos los elementos dramáticos, materializando en palpitante vida graves problemas de la existencia humana, como son los de la realización personal y los de la convivencia positiva de la pareja.

El tercer hombre de María es su **amante**. Durante un tiempo calma sus hastíos y desengaños, colmando sus ansias afectivas y despertando sus sueños. Pero como suele ocurrir en tales casos, uno de los dos pretende normalizar tales relaciones rompiendo con los lazos que les unen a sus familias respectivas. En esta pieza es la mujer, pese a tener dos hijos (de 16 y 18 años) y una posición acomodada. Al darse cuenta de la "cuerda" resistencia de él, de su intención de proseguir viéndose de tapadillo, y ante la presencia del hijo mayor frente al piso donde se reúnen, opta por apearse de un tren que no la saca de su enajenación familiar. Además, su tercer hombre comienza a mostrarse tan machista como los anteriores, al querer tomar las decisiones por ella.

Para intensificar la tensión dramática el autor hace escribir a la protagonista una larga carta donde expone al amante los proyectos e ilusiones que la embargan y desearía realizar con él. En lugar de enviársela por correo, se la da personalmente, e incluso insinúa la posibilidad de abandonarla sobre la mesa del despacho de su marido, lo que provoca en el amante toda una serie de consideraciones sobre las conveniencias sociales, demora de sus proyectos, etc. Lógicamente, el cuadro concluye haciendo añicos la carta y arrojándolos al viento. La ruptura se ha producido de hecho; aunque de nuevo la veamos con él en el cuadro cuarto para desafiar sus prohibiciones machistas.

El cuarto hombre será el **hijo**. Este, en un tono ofendido y ofensor, presiona e impone a la madre la ruptura con el amante. En los diálogos con el hijo se patentizan dialécticamente los machismos de amor y otros, que logran hundir a una mujer en la diaria victimación de la maternidad, encerrándola en un círculo cerrado; aún cuando la coloquen sobre una peana. Porque "las demás chicas son como son y uno saca lo que puede ... pero tú.., tu no; mamá, tu no.." o 'tu vida somos todos nosotros (pg.47 y 50).

La postura profeminista de la pieza es clara, patente e intencionada, como ocurre en su teatro desde 1974: *Nueve brindis por un rey*, y, sobre todo, con *La piel del limón*.

El cuadro quinto, titulado **Yo**, viene a ser una reflexión contrastiva entre sus ilusiones agotadas y las nuevas de su hija: "la vida es hermosa a los veinte años, a los cuarenta y a los cien. ¿A que sí?" [pero] "Haz como yo, mamá, pasa de todo lo desagradable".

Habitualmente, en la mayoría de las obras salomianas las aguas vuelven a la ortodoxia sociorreligiosa. En ésta todo parece presagiar que la protagonista terminará aceptando su papel de hija, esposa, amante temporal y madre intachable, renunciando a sí misma por los demás. Pero tras recibir las felicitaciones de "sus cuatro hombres", cuando estos coréan que apague las cuatro velas de la tarta, símbolo de sus 40 años, ella les reparte una a cada cual, toma la tarta y la estrella contra el cristal de la ventana, se felicita a sí misma y sale corriendo. El desplante es total, definitivo.

Dado que es un guión televisivo, la cámara nos permite ver en pocos minutos a los cuatro hombres sorprendidos con las velas encendidas en sus manos; a María descendiendo veloz por la escalera; a los hombres desde la calle pegados a la ventana, junto a los churretones de la tarta aplastada e incrédulos; y de nuevo a María alejándose por la calle a toda prisa. Es la primera obra donde Salom rompe las ataduras teatralmente. Ya no se contenta con insinuar, defender o provocar tal postura liberadora, sino que la presenta sobre el escenario como un alegato: "¡Mujeres oprimidas, insatisfechas, relegadas por tanto machismo intransigente y egoísta, romped amarras, sed libres por fin!".

La estructura del guión es la propia del cine, si bien predominan plenamente los elementos teatrales; tanto, que si se suprimen las referencias a primeros planos o los enfoques desde campos diferentes de una misma acción, ni percibiríamos su calidad de guión televisivo.

Pese a su finalidad y estar escrito tras *El corto vuelo del gallo*, la pieza mantiene un estricto desarrollo cronológico lineal. Eso sí, muy variado, con cambios constantes de lugares y escenarios. En este sentido hay que destacar la perfecta construcción, ordenando con habilidad, ingenio y facilidad las diferentes partes hasta destacar a su protagonista dramáticamente atenazada por sus cuatro hombres, o sorprendiéndonos con ese final en que ella se escurre como una anguila de entre sus blandas garras.

Ha sido un gran acierto marcar esas cuatro fases de machismo más o menos consciente e irresponsable; que exige fidelidad a la mujer, pero no al revés, aglutinándolos en el fluir natural de la vida misma: padre, marido, amante, hijo, para mostrar con

notable vigor dramático lo inhumano de tales procederes. Al mismo tiempo, vemos cómo acierta en el tono de cada situación: ingenuidad, ilusión, ironía, arrebato, poesía, desenfado, desencanto, desfachatez, sarcasmo...

Digamos que *Mis cuatro hombres* constituye un grato vapuleo de las consabidas posturas machistas. Realizado con verdadera eficacia teatral, con un diálogo desenvuelto y ajustado, sin apenas concesiones al alegato verbal, al raciocinio discursivo. Con destacados valores plásticos. Bien es verdad que se mueve dentro de los clichés más frecuentes, convirtiendo los diferentes casos en un denominador común, en prototipos de valor general, sin marcar las transiciones. Claro que la brevedad de la obra no permite un mayor desarrollo.

UN HOMBRE EN LA PUERTA

A) TEMATICAS:

El tema básico es una desesperada búsqueda de la verdad personal en la sinceridad. Lo que lleva al autor a la comprensión de cada ser humano en sí mismo, al margen de prejuicios, doctrinas o legalismos imperantes. Es decir, la libertad del sujeto individual por encima de todo, mientras no atente directamente contra terceras personas; si bien referida de un modo concreto a la política y a la amoroso-sexual.

Verdad-libertad en reciprocidad constante forman un todo casi absoluto, opuesto vital y dramáticamene a los idealismos dogmatizantes, proselitistas, radicales..., incapaces de entender que otros no los compartan o que piensen de modo diferente. En flagrante contraste, los personajes de esta obra luchan por romper tales rigideces, sintiéndose desgarrar por valores opuestos, tal como manifiestan Víctor y Berta: "La obediencia no puede, no debe ser ciega, sino crítica, abierta..., sin que las discrepancias se consideren traiciones" [...] Disciplina o sinceridad, obediencia u honestidad... El gran dilema de todas las ortodoxias". Y más adelante prosigue: "La trampa de los dogmas es que te esclavizan con apariencia de libertad" (pg.57).

Para los protagonistas salomianos los dogmatismos políticos y religiosos se imponen sobre los individuos, sin pensar en el bien de los mismos; hacen entrever 'un mundo lleno de hermosas promesas y falsos sueños de felicidad'. En contraposición a ellos, Víctor adulto, crítico y confuso, oprimido por la duda, defiende la lucha por modificar las estructuras y los dogmatismos que se nos imponen; aunque no podamos vislumbrar su final.

El paralelismo entre ideologías políticas y religiosas a este respecto es clarísima. Conscientemente pone en labios de Víctor, joven militante, el dilema de Cristo: 'se está a favor o en contra del sistema', lo que resalta su doble crítica.

En el tema político alude al partido comunista, aunque no lo menciona. Incluso ha suprimido la palabra partido, que sí figuraba en el obra mecanografiada previa al estreno y a la edición. Tanto por evitar susceptibilidades, como por darla un significado más amplio. Refleja con nitidez el criticismo interno que borboteaba por entonces en los partidos políticos y que ahora ha sido más traumatizante en el PSOE. Se percibe una crítica patente para las ideologías totalitarias, para las luchas internas por el poder y para las intransigencias ideológicas en el seno de los grupos políticos.[16]

En algunos momentos el autor parece excederse al justificar, por contra, las posturas personales de sus protagonistas. Tal cuando Berta aconseja a Víctor, ya al final

de la obra, "no te sientas como un proscrito. Ni tú ni yo somos culpables de habernos salido de un edificio imponente que parece perfecto y sagrado... Es el edificio lo que se pudre y se derrumba... no nosotros". O sea, las estructuras dogmáticas y cerradas: del partido comunista tras el discurso crítico de Víctor ante la asamblea, y de la Iglesia respecto a Berta, una vez rotos sus lazos moralizantes que contenían su inclinación lesbiánica. La frase es casi mera repetición de la empleada por Bárbara en *La piel del limón*.

Salom se vale de la recreación del pasado para destacar negativamente los egoísmos y las dictaduras ideológicas de unos sobre otros. El presente desde el que se reconstruye el tiempo pretérito es una reflexión didáctica y crítica sobre ese pasado y su pervivencia. El propio autor declara repetidas veces, desde su **antecrítica**, cuál es la temática de la pieza: "Es un poco la historia de una rebelión, de una defensa del ser humano en contra de las reglas, del aparato, de las iglesias. Es una obra de heterodoxos en contra de las formas, no de las verdades e ideologías, ni de los modos de pensar; sino contra la dominación de unos sobre otros. El eje central es el contraste de las distintas formas de ver la vida".[17]

"Es el canto a la libertad del individuo, su derecho a evolucionar en el sentido que crea, sienta y considere más conveniente [...] Como pretexto me he servido de la religión, de cierta ideología política y de la homosexualidad femenina como elección personal [...] La obra es, pues, la descripción [dramatizada] de esa dura lucha por evolucionar que el ser humano mantiene con los dogmatismos, las ortodoxias, las iglesias y las capillas".[18] Y en la revista *Nueva* aclaraba: "Las ortodoxias son herejías que han tenido éxito. Siempre hay algo que se nos antoja un valor y resulta no ser más que una forma de dominio".[19]

El personaje principal, Víctor, evoluciona desde el radicalismo intransigente de sus ideas políticas y su machismo sexual, a un pensamiento cuestionador y humano, capaz de apreciar las contradicciones de su partido y de comprender los comportamientos e ideas de los demás. Al cabo de 20 años de militancia fiel y disciplinada, por encima de sus propias opiniones, rompe con ella para expresar libremente sus pensamientos y su visión analítica del partido. Lo cual supone la ruptura con el aparato jerárquico del mismo, no con sus íntimas convicciones en pro de los valores sociales, tal como expresa en la pág. 57: "Me siento más unido a ellos que nunca y jamás renunciaré a la lucha..., pero no es así. Alguien escribió que los que abandonan el castillo acaban por instalar su campamento a sus puertas".

No es una obra sobre "el desengaño de los líderes políticos que se ven descabalgados del poder por sus jóvenes competidores (caso de Carrillo y Gerardín)..."[20], sino algo mucho más trascendente, es 'la duda acerca de unos u otros planteamien-

tos en que la vida le sitúa"[21]; es "el drama del ideólogo, cuyo inconformismo le lleva a la frustración humana"[22]; es "una reflexión sobre el poder, realizada a través de los conflictos que anidan en el seno de los partidos políticos muy estructurados [...], la búsqueda del azaroso rumbo de una escrupulosa conciencia personal".[23]

El propio protagonista lo expresa, en dramática dialéctica consigo mismo: "... A ti te arropa la obediencia, tus compañeros, la seguridad de tus convicciones. Yo en cambio he de quedarme solo, en el desierto infinito de mi propia verdad, que ni siquiera sé exactamente en qué consiste... y que habré de crearla minuto a minuto cada día... Tú te has apartado de lo que odias [el ambiente burgués de tu familia], yo en cambio he de separarme de lo que más amo en el mundo y a lo que he ofrecido lo mejor de mí mismo... Cobijado bajo la sombra del gran árbol lo era todo..., fuera me siento nada".

En el terreno afectivo sufre un proceso similar, pues del machismo imperante y la radicalidad ideológica (su militancia le llevó a romper con Miriam, sacrificándola a sus ideales sociopolíticos), pasa a un comportamiento profundamente comprensivo. Ahora llega cansado, huyendo del aparato de su partido y de su mujer (que sigue fiel a la ortodoxia), refugiándose en casa de su antigua amante con la esperanza de aunar sus vidas. Va en busca del **paraíso perdido**, sin embargo la realidad ya no es la soñada desde su crisis, ni le aguarda anclada en un pretérito feliz: el de su juventud luchadora e idealista; sino que ha evolucionado con él y, esos seres propicios siempre a la entrega, ha acomodado sus vidas al margen de la parte entonces entrañada con él.[24]

Miriam se halla unida a Berta, tanto en sus afectos como en los negocios, lo que puede provocar nuevas y lacerantes tensiones; pero su nueva visión de la vida y de las relaciones humanas, hacen que la dialéctica del drama esté conducida por el sentido de verdad y sinceridad respetuosa con que se mueven los personajes. Dentro del campo amoroso, Salom juega un poco con ellos y los espectadores, ya que insinúa dos soluciones: el retorno de Miriam con Víctor, primero y la continuidad amorosa con Berta, después.

El final resulta ser la expresión dramática de la duda y de los sentimientos encontrados de Miriam, pues cuando ya se ha ido Víctor de la casa que ella comparte con Berta, se encierra en el dormitorio, rechazando las atenciones de la amiga compañera. Para el autor, Miriam encarna la libertad (sexual especialmente), sentida como fuerza natural, sin tabúes ni contradicciones... De ahí que al sentir el amor, la pasión, "se entregue plenamente, sin falsos recelos". En la obra es quien ama más incondicionalmente, como suele ocurrir con la mujer en todo su teatro; mientras que el hombre ama, pero reservándose su propia vida e independencia.

Miriam es uno de los personajes más caros para Salom, por su autenticidad vital, sin recovecos ni prejuicios, un poco víctima y libre por naturaleza, que se deja querer, aunque no dominar. Con todo, resulta un tanto contradictoria su doble

personalidad sexual: hacia el varón y hacia la mujer. En la obra no se justifica de ningún modo la transmutación, por el contrario queda en entredicho su lesbianismo, ya que al reencontrarse con Víctor (ambos adultos) resurge en ella su pasión amorosa.

Es bastante extraño que, tras conocer y disfrutar con varios hombres durante muchos años, opte tan tarde por el lesbianismo. Parece como si el autor quisiera sentar la bipolaridad sexual de ciertas personas..., no tanto como inclinación, sino también como simple opción personal. Si bien, en declaraciones a la revista *Nueva*, afirmaba que "Mirian llega al amor con Berta por la enorme decepción que recibió del protagonista [...]; lo que desea en su amor lesbiánico es su antiguo amor. Dar y recibir, no solamente dar... Podría haber llenado ese hueco otro hombre, pero el hombre exige propiedad, no mantiene un plano de igualdad"[25].

Del otro personaje femenino, Berta, hay que decir que la presenta como una persona inteligente y culta, comprensiva, capaz de modificar sus comportamientos e ideas en aras de la felicidad y de la "verdad natural". Claro que lo mismo defienden todas las ideologías religiosas o político-filosóficas. Ha encontrado en Miriam su media naranja cuando ambas eran cuarentonas. Salom, en su afán de justificar éticamente el lesbianismo, pone en boca de Berta estas palabras: "... lo nuestro ha sido como un paréntesis limpio y gratificante en nuestras vidas... que no han sido fáciles, te lo aseguro" (pg.55). Es, pues, el personaje discordante en la historia amorosa inicial, el tercer vértice del triángulo. Su lesbianismo se opone a las relaciones entre víctor y Miriam y a su posible continuidad. Como escribía Lorenzo López Sancho, "opta por acogerse al tipo de amor que todo lo da, todo lo comprende, no pide nada. Es un modo de coacción más sutil, pero no menos egoísta que el de Víctor. En el fondo su lucha contra la tentación de Miriam por acogerse a su antiguo amor es implacable".[26]

Las crisis de valores que agitan y conmueven a nuestro mundo, zarandean a los personajes salomianos; son seres agónicos que intentan aferrarse a nuevos modos de vida. En este sentido, el autor los concibe como reflejo genérico de miles de individuos desencantados de tantas cosas (religión, familia, moral, economía, política, sistemas ideológicos, etc.) que luchan por conquistar o recobrar su autenticidad vital, que reivindican la libertad de elección al compás de sus propias ideas, sentimientos o instintos. Si bien no parecen apreciar que 'los demás', a su vez, se mueven por similares impulsos y defienden también sus parcelas de sinceridad, libertad e intereses. Y es que la vida se configura como una acerba lucha de libertades, ideales y egoísmos encontrados.

Dentro del contexto de la obra salomiana, *Un hombre en la puerta* se entronca con el discurso ético y social que le es propio, aunque en su etapa más evolucionada, aquella en que, según José Monleón, "persiste la angustia de la marginación, pero ya los héroes solitarios aceptan con resolución las consecuencias de su discrepancia".[27]

Otro de los subtemas de la obra es el de la defensa de la mujer y de sus valores, en línea con las corrientes feministas. Subyace en toda la pieza, resaltando el trato dominante y egoísta del varón, el sentido de propiedad que siente sobre la compañera; aunque sólo se manifieste de un modo expreso en los parlamentos finales:

Berta.- ... Por Dios, no vuelvas a arrastrar a Miriam, ni a dejarla como una muñeca inútil cuando ya no te haga falta. .....

Víctor. ... De otra parte está nuestro pasado... y nuestro futuro. .... [Marcharíamos] como dos compañeros que caminan juntos sin deberse nada, cada cual con su vida.

Berta.- ¡No! Con la tuya, como has hecho siempre. Y que ella se adapte, que corra a tu lado para seguir tu paso. ¿Has intentado comprender que hay otra clase de amor muy distinto a esa caricatura que tú le ofreces? En el tuyo no cabe la ternura ni la delicadeza, ni la sensibilidad... ni siquiera el respeto de un ser a otro. [...] Hay otra calidad de amor que las dos necesitamos, y que ni tú, ni quizá ningún hombre pueda ofrecerle nunca... Un amor que sólo sea dar... dar... y recibir también, claro, pero nunca se propondría utilizarla como tú. ¡Esa es la diferencia!

El teatro del siglo XX, en gran medida, tiende a dejar al hombre solo frente a su desamparo, precisamente cuando la evolución de las ciencias y la técnica parece ser más capaz de resolver los problemas materiales de una parte de la humanidad. ¿Dónde se deja el espíritu? Tal vez lejos del hombre, vagando fuera de sí, informe e inestable, abandonado a su suerte. La transmisión de un mensaje, el aportar concepciones filosóficas o de otro cariz, va quedando relegado a etapas pretéritas de la creación literaria. La libertad creadora más semeja una máquina que detecta y reproduce 'estados de la cuestión'... Uno puede pensar que la libertad de elección ya no tiene fuerzas para aprehender y confirmar unas determinadas formas de vida.

B) ESTRUCTURA:

En esta obra Salom ordena tiempos, acciones y espacios siguiendo las técnicas utilizadas ya en piezas muy anteriores, caso de *El baúl de los disfraces*; pero más específicamente en *La piel de limón* y en *El corto vuelo del gallo*.

Aquí lo realiza de un modo más claro y rítmico. Rompe el esquema cronológico de los sucesos, el acontecer diario y sucesivo de los actos humanos, para hurgar mejor en los entresijos de sus personajes; para contraponer en el presente escénico las diferentes opciones de su vida política y afectiva; para desdoblar al personaje masculino y

diseccionarle psicológica, política y afectivamente. Con tal fin, dramatiza la acción alternando constantemente escenas del tiempo actual con las del pasado, en un flujo que es reflejo crítico y comparativo, que resalta el paralelismo de unas y otras. Pero no se reduce al simple cotejo, sino que, con frecuencia, interrelaciona las acciones de ambos tiempos, hasta el punto de que la evocación de algo pasado, se dramatiza a continuación en el presente escénico. Por ejemplo, en la pg. 30:

Tiempo actual:

Victor- *Aún no se porqué te besé.*

Miriam- *Lo estarías deseando.....*

Tiempo pasado:

(Victor-joven se acerca a ella y sin más la besa en los labios).

¿Pero qué te has figurado? Debería echarte a cajas destempladas.....

Incluso fusiona ambos tiempos en Victor -joven y adulto,- enfrentándoles dialécticamente en torno a la verdad subjetiva de cada cual en momentos diferentes. Así lo detectaba Julio Trenas en la Vanguardia: "Salom, renovador y ducho en técnicas teatrales, utiliza el arbitrio casi cinematográfico de escenas paralelas y aún yustapuestas, permitiendo que el personaje principal dialogue consigo mismo en dos tiempos cronológicamente alejados, mediante un desdoble de la personalidad, encarnado por otro actor".[28] Ese desdoblamiento de personajes ya lo utilizó en *La piel del limón*; "lo que le permite convertir en acción actual (aunque evocada) lo que de otra forma tendría que ser relato, es decir épica, no dramática"[29]

Si la primera escena nos muestra al protagonista Victor-adulto abatido y desilusionado, acogiéndose al regazo de su antigua amante, Miriam; tras su espectacular ruptura con el aparato del Partido (el Comunista); la segunda le presenta veinticinco años antes, joven y entusiasta militante, huido de su casa y perseguido por la policía, refugiándose en su camerino de bailarina. Otro ejemplo casi idéntico aparece al final de la obra (pg.74 y 69), cuando Víctor "se derrumba en una silla" al regresar del Partido, y cuando Miriam se siente desfallecer por el abandono del joven Víctor. Ambas escenas concluyen con un "¡Dios, Dios..., Dios!". En la edición de la obra suprimió la exclamación en boca de Víctor; quizá al darse cuenta de que no es creyente.

Dentro de la alternancia paralelística, hay bastantes escenas que son auténticos paréntesis reflexivos de Víctor o Miriam, ya adultos, sobre situaciones y actitudes del pasado; también aclaraciones, acotaciones, etc. En ocasiones, en relación dialéctico-teatral directa (pg.33-36 del primer acto y 60-63 del segundo). Asimismo ordena las escenas de modo que unas potencien y evidencien con plasticidad dramática lo expresado

en las precedentes; bien por intensificación, por contraste o por enfrentamiento dialécticos (pgs. 36, 59, 60). Todo ello por su afán de completar cada comportamiento humano con la proyección del otro, en un viaje de ida y vuelta a través del tiempo, dentro del único tiempo y espacio escénico de la representación teatral.

Siguiendo este paralelismo alternante e integrador de tiempos históricos distintos en el presente escénico, desarrolla una historia humana compleja y sus propias ideas respecto a los problemas que les envuelven. Y lo hace reconstruyendo e iluminando el pasado desde el presente. De este modo consigue una reflexión ético-social nítidamente dramática.

En conjunto se producen unos 53 cambios escénicotemporales sin ninguna variación escenográfica; aunque los espacios de la acción sean, al menos, tres: casa de Miriam joven, el camerino de ésta, sala de visitas en la cárcel y, quizá, nueva casa de Miriam-Berta. En la copia mecanografiada que me facilitó Salom, anterior a su publicación, los cambios eran aún más numerosos; en torno a los 63.

El paso de unas "escenas" a otras se realiza unas veces sin marcas externas indicadoras, excepto en el cambio de actor respecto al Víctor adulto o joven, ya que Miriam siempre es la misma; otras, la transición se denota por cambios de luz y ciertos gestos expresivos de los actores. En ocasiones el tránsito sucede dentro de un mismo parlamento, como en la escena citada y otras similares (pg.28), o en las mismas acotaciones. También superpone un tiempo a otro, que sigue visible al fondo, al igual que las imágenes difuminadas del cine:

Víct-Mir.- *¿Dónde te has metido? ("Mientras Víctor-joven ha abierto la puerta de la cocina, que deja abierta. Se ve el interior de la misma; se lava las manos de espaldas al público)".*

Aquí se superponen dos tiempos y sus espacios respectivos: casa de Miriam en la actualidad y el lavabo de su camerino, muchos años antes. Una misma acción encarna teatralmente dos distantes en el tiempo. Así la escena de la pg.39, en que Víctor y Miriam jóvenes se supone que hacen el amor fuera de escena, se funde con la realidad del acto que tiene lugar años después (pg.44):

Tiempo actual:

Miriam .- *Nunca nos hemos preguntado el por qué. (hacen el amor. Se abre la puerta de la habitación con su fuerte luz. Se apaga el resto).*

Tiempo pasado:

Víct-Jov.- *(Desde el umbral) Lo siento... estaba revuelto por todo lo ocurrido esta noche... demasiado excitado, no era dueño de mí... Por eso con tus caricias y el roce de tus manos... me desahogué antes de tiempo...*

La división en dos actos tan sólo responde a necesidades de representación; aunque el autor los divide en medio de la escena en que introduce al tercer personaje (cuarto contabilizando por actores). Este es Berta, la compañera y amante de Miriam; por tanto otro polo de tensiones y tercer vértice del triángulo amoroso: Víctor, Miriam, Berta. Estando la segunda entre las fuerzas afectivas del hombre y Berta; quienes se enfrentan por el amor de Miriam.

Tampoco se organizan los contenidos siguiendo el esquema tradicional: exposición, nudo y desenlace, pues comienza la obra casi en la parte final de la historia escenificada. Si bien, la nueva tensión amorosa nos la presenta al término del primer acto, de un modo espectante para el público. Por lo que sí conserva, en parte, el tradicional suspense al finalizar cada acto.

Otra pequeña novedad teatral es la reiteración, al comienzo del segundo acto, de los últimos parlamentos del primero, acaso con sentido didáctico-ambientador, para sumergir rápidamente al espectador en el asunto; también para mantener la unidad de la pieza como un todo continuo y sin interrupciones. En la edición de la obra el engarce con el primer acto se reduce a una frase breve.

Al igual que en otras piezas salomianas, ésta concluye mientras suena insistentemente el teléfono durante la última escena. La llamada sin respuesta parece ser la de Elena, la esposa de Víctor: "No descuelgues. Debe ser mi mujer". Como en *El mensaje* y en *Espejo para dos mujeres*, su sonido insistente, valdío, sin acogida, es una forma de simbolizar la ruptura con la persona que persiste en llamar al otro lado. El rin.... rim... agudo del timbre, su crepitar monocorde e irritante, marca una estela de silencio interior desazonante, creador de un vacío profundo; todo ello intensificado por un final dubitativo y abierto para el espectador, no obstante insinuar el de la convivencia entre las dos mujeres.

La obra contiene dos planos temáticos diferenciados, pese a su íntima y constante imbricación: el amoroso entre Víctor-Miriam y el de Miriam con Berta; más el político, en parte subsidiario del primero y enfrentado a él. Asimismo, la bipolaridad antagónica de la pieza se manifiesta en los personajes: Víctor adulto opuesto a Víctor joven; Víctor-Miriam frente a Berta-Miriam.

La crítica periodística resalta su 'hábil carpintería teatral, el interés de la trama, la destreza en la exposición de los personajes y sus reacciones, perfecto diseño de los caracteres, diálogo natural y lleno de soltura..., pudiendo figurar sin desdoro junto a las más famosas del autor...; si bien peca de premiosa y ambigua en su primera parte y no logra evitar una sensación de artificio'.[30]

NOTAS FINALES:

1.- Estreno, vol. VIII, nº 2, Universidad de Cincinnati (USA), 1982, pág.4.

2.- UnoMásUno, México, 8-1-82.

3.- Playboy, Madrid, nº 26 del 26-12-80, pg.142.

4.- El Inparcial, madrid, 26-9-80

5.- Pueblo, Madrid, 3-9-80.

6.- El País, Madrid, 18-9-80.

7.- O. cit., pg. 103.

8.- Consulta Semanal, Madrid, 3-10-80.

9.- O. cit., pag. 159-60.

10.- El Corto vuelo..., pág. 171.

11.- Valladolid, 11-9-81.

12.- El País, Madrid, 18-9-80.

13.- ABC, Madrid, 21-9-80.

14.- El Sol de México, 8-1-82.

15.- Gaceta Ilustrada, Nº 126, Madrid, 14-12-80.

16.- Lorenzo López Sancho: A B C, Madrid, 14-5-84.

17.- El Norte de Castilla, Valladolid y Diario de Burgos, 8-8-84.

18.- El País, Madrid, 28-5-84.

19.- Nueva, nº 32, octubre-noviembre de 1984.

20.- Cinco Días, Madrid, 15-5-84.

21.- Santiago Aizarna: El Diario Vasco, San Sebastián, 10-8-84.

22.- Julio Trenas: La Vanguardia, Barcelona, 13-5-84.

23.- Eduardo G. Rico: Pueblo, Madrid, 17-5-84.

24.- L. López Sancho: A B C, Madrid, 14-5-84.

25.- Nueva, Nº 32, 23 de octubre - 5 de noviembre de 1984.

26.- A B C, Madrid, 14-5-84.

27.- Diario 16, Madrid, 19-5-84.

28.- La Vanguardia, Barcelona, 13-5-84.

29.- Lorenzo López Sancho, en A B C, Madrid, 14-5-84.

30.- Diario Vasco, San Sebastián, 10-8-84 y Marca, Madrid, 13-5-84.

LAS CASAS, UNA HOGUERA EN EL AMANECER

A) TEMATICAS:

El tema fundamental no es tanto la figura histórica del padre Las Casas, cuanto la patentización de los comportamientos injustos de la mayoría de los conquistadores y explotadores de "Las Indias", y ello a través de su lucha constante, casi contumaz, por combatirlos. Lo confirma Salom en el prólogo de la obra, cuando dice: "...reconozco mi devoción por la Historia, mi pasión por el comportamiento humano, con sus luchas, sus pensamientos y sus motivaciones ante hechos o actitudes que luego quedan fijadas, clavadas en los libros de historia o en las obras literarias. Hasta el punto de convertir en verdad muchas pequeñas falsedades o por lo menos exageraciones, teñidas tantas veces de maniqueismo...".

Hay, pues, una clara intención basada en principios de derecho humano e internacional, que ya entonces comenzaron a formularse por teólogos o juristas españoles, así como en los principios igualitarios del cristianismo e, incluso, del pensamiento actual sobre los derechos humanos e igualdad de todos los pueblos... Desde tal perspectiva la obra quiere ser una reflexiva revisión de la historia, al par que proyección ejemplar de lo que no debiera ser en contextos actuales similares (Países del tercer mundo, enfrentamientos sociales, autonomías de pueblos sometidos a otros, guerras petroleras, etc; donde el dominio explotador continúa ejerciéndose enmascarado bajo sofismas de "Civilización, orden, bienestar, patrias, etc").

La excusa fundamental de los hispánicos para sus imposiciones y desmanes en el Nuevo Mundo -en opinión de Salom- fue el de la cristianización de los infieles, según encomienda del Papa al rey de España; aunque los móviles efectivos fuesen casi siempre los económicos: el afán de enriquecerse. Sólo la reina Isabel, una parte de la Iglesia, algunos legisladores y hombres de bien tuvieron clarividencia religiosa y humana para luchar por la justicia de los pueblos recién descubiertos.

En este contexto de fuerzas e intereses encontrados, a caballo entre el Nuevo Mundo y España, levanta Jaime Salom su fray Bartolomé de las Casas, para convulsionar nuestras conciencias con el mensaje de verdad, fraternidad y amor que fue su vida en constante evolución. En este sentido mantiene ciertas similitudes con *El rufián dichoso*, de Cervantes; como él, señorito sevillano, frecuentador de tabernas y mujeriego, aunque menos; emigrante a América y religioso ferviente.

El primer acto viene a ser la presentación de los protagonistas en su medio español y viajando hacía el Nuevo Mundo; aunque la ordenación paralelística y contrastiva de los

diferentes momentos de la acción, le permite jugar con los tiempos y espacios a capricho, en pro de una mayor eficacia dramática. Lo que no siempre resulta efectivo, pues quiebra excesivamente la lógica interna y evolutiva de las ideas y sentimientos.

Pese al 'enfoque del asunto desde un punto de vista psicológico y evolutivo, penetrando en la interioridad del drama lascasiano',[1] Salom anticipa levemente ideas que sólo surgirían más tarde. Así vemos que su padre, ante la admiración que Bartolomé manifiesta por las maravillas naturales de allende los mares, contesta que "...los ojos [sólo] se dirigen hacia abajo, hacia la tierra, preguntándose el oro que guardará en sus entrañas y la fuerza de los nativos capaz de extraerlo antes de morir de cansancio". Más adelante, momentos antes del desembarco y con anterioridad a su entusiástica actitud de doctrinero, le responde con palabras que más parecen premonición de lo que será su vida en las Indias: "Nuestra fe es tan verdadera y tan poderosa... que muchos la esgrimen aquí para defender sus razones, buenas o malas... Mi padre me dio un consejo parecido cuando empecé el oficio: no invoques el nombre de Dios para vender una mercancía deteriorada".

El segundo acto nos sitúa en la heredad-encomienda de Bartolomé, trece años después. Es el de su conversión a la gran causa de la defensa del nativo. Salom se sirve del episodio de la muerte del indio Lorenzo en las minas, como revulsivo; pero también como revelación de sus lacras y motivaciones humanas, pues insinúa que a la atracción homosexual del indio por Bartolomé, éste latió al unísono. Veamos el diálogo correspondiente:

Bartol.- *Tenía por mí una inclinación muy particular...Por eso creí conveniente una separación total.*

Fr.Ant.- *¿Conveniente para él o también para vos?*

Bartol.- *No os entiendo.*

Fr.Ant.- *Nadie es dueño de sus sentimientos...*

Bartol.- *Desde que se fue, he pensado en él con frecuencia. Tal vez demasiado... Pero eso era algo que creía borrado ya de mi mente. Hasta que al ver su cadaver, todo ha revivido con más fuerza que nunca.*

Fr.Ant.- *Respetasteis la ley de Dios. [...]. Evitasteis la tentación.*

Bartol.- *Al principio procuré aturdirme con placeres carnales -Dios me perdone- luego me impuse una castidad y una abstinencia durísima, sin resquicios. Ahora me pregunto si eso ha sido virtud... o una fidelidad pecaminosa mil veces más culpable. [...] Tengo fama de tratar a mis indios con más suavidad que ningún otro español... Pero tal vez lo hago porque son hermanos de Señor [el indio Lorenzo] y tienen su misma color de piel... En este caso yo sería peor*

que ninguno, ya que sólo lo haría por motivos antinaturales. No les estoy defendiendo a ellos, defiendo a Señor...

Realmente parece un tanto truculento. Esta sexualidad indiferenciada se enmarca dentro de la concepción permisiva de las sexualidades, que en cierto modo acepta el autor de unos años a esta parte

A partir de lo anterior asistimos al debate dialéctico y dramático por el que Bartolomé termina asociándose a la empresa protectora de los nativos, iniciada por los frailes dominicos de La Española: Conversaciones con Fray Antón, que le niega la absolución por falta de arrepentimiento; matanza caprichosa de indios por los soldados; sermón increpador del fraile a los españoles; cuidados de Bartolomé y otros a la india malherida; reacción de los colonizadores; aparición fugaz del indio Señor; escena del rey Fernando con sus cancilleres corruptos; Bartolomé en su hacienda y con el gobernador para renunciar a sus indios; viaje a España en compañía de fray Antón para requerir del rey freno a tantos desmanes y leyes más justas... En todas estas escenas (pag.60-84) el ya clérigo Bartolomé se debate entre los dictados de los dominicos, su conciencia y el estatus de explotación y muerte establecido. Como una alerta de su conciencia vuelve a oírse el sonido del caramillo del indio Señor. Es una forma plástica para sumergir al público en la conciencia del protagonista, en una comunión de sensibilidad. Tanto que se concretiza escénicamente durante unos instantes en la figura del indio, ya muerto (pg.67).

Bartolomé está llegando a la convicción de que los indios no le pertenecen a él ni a los demás. La renuncia a la encomienda tiene un valor ejemplar consciente, pero... "¿Como voy a convencer a nadie de lo contrario, si yo me beneficio de ellos?"[2].

Durante el acto tercero vemos a Fray Antón y a Bartolomé en Sevilla, afanándose por exponer al rey Fernando sus requisitorias, pese al cerco que el obispo Fonseca y el secretario Conchillos tienen montado en su derredor. Allí pueden ver cómo el descubrimiento del Nuevo Mundo sólo ha enriquecido a la corte y a los altos funcionarios; mientras los demás siguen tan miserables como antes. Los males de allá tienen su origen en la corrupción de acá, "en esos funcionarios de la Casa de Contratación [a los que] sólo les interesa el oro, la plata y la venta de esclavos", afirma Bartolomé.

Para vigorizar el mensaje, Salom utiliza el aserto rotundo y apasionado de los clérigos, del diálogo paródico sobre el cinismo de los ministros corruptos del rey, de la ironía o el sarcasmo. La imagen que ofrece de Fernando V es casi bufonesca. Le muestra debatiéndose entre su enfermedad, sus chocheces y sus deberes; mientras que sus cancilleres se expresan como desalmados y explotadores patronos fabriles. Pero todavía la conversión de Bartolomé se halla apegada al dominio temporal. Fray Antón le recrimina que continúa pensando como un conquistador, aunque sea... 'para el rey, a quien el Papa otorgó la responsabilidad de cristianar pacíficamente a los infieles', pues

según el fraile (más bien el autor) "el rey es para el pueblo, no el pueblo para satisfacer la codicia de un rey".[3]

Será tras su fracasado intento de colonizar cristianando, hastiado por la deformación que de su plan hacen autoridades, comerciantes, colonos y soldados, y angustiado por la salvaje destrucción de los indios, cuando dé un giro de ciento ochenta grados a su lucha por la justicia hacía los nativos en pie de igualdad religiosa y política. Pero esto ya no lo vemos en representación directa sobre el escenario, sino evocado desde los recuerdos de fray Bartolomé a sus noventa años, en su celda de fraile dominico del convento de Santa María de Atocha, en Madrid. El autor confunde en la mente del fraile-obispo la realidad con la ficción, allegando con el recuerdo personajes de antaño a la actualidad escénica de sus noventa años.

A través de esta revoltijo de escenas presentes y pasadas manifiesta la injusticia de las 'Encomiendas, tanto por el arrepentimiento un tanto extravagante de su tío Gabriel, renunciando a sus indios in artículo mortis, como por la entrevista que Bartolomé mantiene con el Emperador Carlos I al tiempo que la comenta con Fray Antón. Al primero le hace decir: "lo de la pólvora de los cañones es incienso para Dios, siempre me ha parecido una patraña ¡voto al infierno! que a todos, desde la Iglesia al último cazador de esclavos, nos venía muy bien".

La entrevista con el Emperador se desarrolla en pura parodia crítica, resaltando por un lado el cinismo de los políticos y por otro las ideas de Fray Bartolomé: "Los reinos y comunidades indias son pues, en justicia, señores de sí mismos y libres. El último de sus caciques tiene los mismos derechos y deberes que la Corona Española o cualquier otro estado independiente".

Estas escenas tienen un marcado tono de mofa, a fin de motivar en el público la condena de la actuación de la Corona Española y de sus conquistadores-colonizadores en El Nuevo Mundo. El final, no obstante, pretende ser una alabanza de lo bueno que España creó allá, pese a los grandes desmanes e injusticias, y un canto a la independencia de las antiguas Colonias, poniendo en manos del mestizo hijo de Petrilla (llamado asimismo Señor) las siguientes palabras: "¿Y sabéis lo que haremos aquel día [venidero]? Levantar un monumento a los que fueron como vos, para honrar lo mejor que recibimos de vuestra patria... la fe, la lengua y el Corazón."

B) ESTRUCTURA:

Respecto a la estructura, sigue muy de cerca la ensayada ya en *El corto vuelo del Gallo* y cultivada en *Un hombre en la puerta*. Incluso retoma de *Los delfines* el desarrollar la acción en dos niveles diferentes y constantes en el escenario, durante toda la obra. Uno superior, donde se desenvuelven unas cinco escenas; otro inferior, que acoge la mayoría de la representación, y que además comparte con el superior cinco escenas.

Valiéndose de ambos planos, el dramaturgo realiza los cambios de tiempo y espacio con gran libertad, sin recurrir a costosas transmutaciones escenográficas. Unas veces se sirve de la escalerilla que asciende al segundo nivel para operar los tránsitos espacio-temporales; otras de simples mutaciones lumínicas o de personajes. También simultanea escenas y tiempos, interrelacionándolos (pg.22-24 y 59-62); o introduce, casi al final de una escena, una cuña-imagen como anticipación de la siguiente (pág 33), solapando ambas. En su afán contrapuntístico, le gusta enfrentar paralelísticamente unas escenas a otras para patentizar dramáticamente sus postulados temáticos; incluso funde escenas temporal y espacialmente distanciadas, como cuando comunica la decisión de renunciar a sus indios y a la encomienda, simultáneamente a su ama de llaves india en la finca y al gobernador en su despacho (pg.74-80).

Dentro de esa libertad técnica compositiva, se permite desarrollar cuatro escenas dentro de la que inicia y concluye el primer acto (la de su primer viaje al nuevo mundo); englobando una serie de acontecimientos esclarecedores o premonitores de su actividad en las nuevas tierras. Al igual que en su obra precedente, *Un hombre en la puerta*, lo referido en una escena se materializa teatralmente en la siguiente, en tiempo y lugar muy distanciados. Tal la concesión de cristianar y colonizar pacíficamente a los indios en un amplio territorio de "tierra firme" (pg.102103); la contraposición a la firma del contrato con el gobernador para llevar a cabo su empresa, con una escena constituida sólo por sonidos solemnes de trompeta que se distorsionan, gritos de lucha, entrechocar de armas, alaridos, detonaciones, cantos de guerra indios... surgiendo del oscuro escénico. El efecto dramático es realmente conmocionador y revulsivo; todo un acierto teatral.

En el constante juego de efectos significantes, la música religiosa de los frailes y la del indio Señor, se funden para resaltar la coincidencia del pensar y sentir de unos con los otros. Los efectos musicales están hábilmente repartidos, uniéndose eficazmente a la fuerza expresiva de las palabras y las imágenes.

Otro de los aciertos expresivos lo consigue al encarnar personajes diferentes en unos mismos actores: Rey Fernando y Carlos I; Consejeros del primero y los del Emperador; indio Lorenzo (Señor), Señor (hijo de Petrilla) e indio desconocido. Con ello expresa

plástica y dramáticamente que "los ambiciosos se parecen entre si como gotas de agua", y lo mismo las buenas personas (pg.126).

Al igual que en obras precedentes, utiliza parlamentos con función narrativa glosadora, tal los de las páginas 114 y 140. Aquí, sirviéndose de transparencias, presenta una especie de epílogo poshistórico muy plástico, donde nos ofrece un panegírico de la figura del Padre las Casas.

UNA HORA SIN TELEVISION

A) TEMÁTICA:

Tal como el autor esclarece en la antecrítica, su obra desarrolla una parte del ya tradicional enfrentamiento de los sexos, pero situándolo "en este momento nuestro de libertades, liberaciones y rechazo de tantas esclavitudes y dictaduras de cualquier signo, materiales o morales. De ahí que sitúe a los personajes a horcajadas entre los convencionalismos del pasado (recuerdos, culpabilidades y temores con que la sociedad constriñe sus conciencias) y las posibilidades de un futuro independiente.

La pieza se inscribe en los problemas de la pareja (tan dramatizados por Salom a lo largo de su dramaturgia), en una constante evolución hacia soluciones cada vez más liberalizadas; si bien aquí el resultado final dramático supone una claudicación, o mejor, una victimación de la esposa al marido prepotente. Otra cosa es el mensaje que el autor transmite, ya que la ofrenda de la mujer al macho, su holocausto, tiene un profundo valor catártico para los espectadores; actuando como revulsivo y acicate hacia comportamientos más justos y profeministas.

La temática básica se constriñe a los derechos afectivos y humanos de la mujer a ser libre e independiente, buscando su realización personal, afectiva y profesional. Es su propia y obsesiva preocupación de hombre liberado, en consonancia con la cita que de G. Brenan incluye en el programa de presentación de la obra: "... el amor consume aquellas sustancias de las cuales vive. Y entonces renace el deseo de nuevas compañías".

En la presente pieza, Salom aboga por la efectiva liberación de la mujer-esposa, 'atrapada en la tela de araña del matrimonio: del marido (pagador, dueño y señor, con velado derecho a donjuanear por ahí con las amigas de la mujer o de quien se ponga a tiro); de los hijos, y del qué dirán familiar o social. Ella, en cambio, deberá serle fiel a bombo y platillo, defendiendo la integridad del bastión familiar... será madre y esposa ejemplar para destacar aún más su estampa varonil'. Pero..., hete aquí que la esposa, pianista profesional, se enamora del primer violinista de la orquesta y un buen día (el de *Una hora sin televisión*) le planta cara y le confiesa su decisión de abandonarle. '¡Cómo es posible! ¡tú bromeas!...'.

El macho no concibe que la mujer pueda preterirle por otro. El gallismo hispano le encrespa a borbotones, tanto que ella tiene que echarle en cara sus amoríos desaprensivos, su obsesión por los deportes televisados, sus desatenciones, olvidos y la constante despreocupación por los hijos, etc. Hay un forcejeo dialéctico muy bien tramado y

desarrollado, durante el cual la verdad de la mujer se hace patente, incluso para el marido.

De un modo paulatino y habilísimo, como buen conocedor de la psicología femenina y el machismo recalcitrante de tantos maridos, el autor va impregnano la obra de dramatismo humano. El orgullo, los celos absorbentes, la pasión, el amor-odio o viceversa, penetran al marido que, en creschendo, va conmocionándose, hasta llevarle al arrebato contenido unas veces, otras a la violencia y a la desesperación. Acosado por su orgullo herido y ante la evidencia del abandono de la esposa, llega a coger un revolver para matarla o matarse él, inculpándola con todas las complicaciones psíquico-afectivas y sociales correspondientes.

La grave problemática de los protagonistas trasciende a los espectadores y les mantiene en vilo tenso e interesado. Llegados al paroxismo temático, el autor opta porque la mujer, una vez que desarma al marido, salga de la casa en busca de su nuevo amor y de su realización profesional sin trabas ni ataduras maritales... ¡Por fin!, parece exclamar el espectador, liberándose con la mujer, cualquier mujer, de la trágica situación.

Pero el dramaturgo todavía no ha hurgado suficientemente en nuestra sensibilidad, no se siente misericordioso con nuestro simple asentimiento a la liberación escénica de la esposa, pues desea remover con más profundidad nuestro sentido de la igualdad entre los sexos, nuestro radical rechazo a toda opresión machista. De ahí que, tras una pausa breve donde la soledad del marido abatido casi nos conmueve; cuando creemos que ya se han roto las ataduras conyugales sobre la escena, consumando teatralmente la liberación de la mujer hogareñamente oprimida, frustrada e insatisfecha en sus afectos, la veamos regresar al hogar, resignada e incapaz de soltar las cadenas que la atan ...: "tanto tiempo soñando con esta separación y ahora no puedo irme [...] ¿Me habré acostumbrado tanto a ti que ya no puedo vivir por mi misma?...".

Al final claudica y se queda, reclamada únicamente por la fragilidad del marido; por su indecisión e inseguridad de mujer tanto tiempo dependiente del esposo, los hijos y la ortodoxia socio-moral. En esta ocasión el autor ha pretendido espolear al público con la vuelta de Patricia, al ceder por debilidad, provocando así su reacción contra los machismos de tantos maridos y contra los imperativos sociales que favorecen la dependencia de la mujer respecto al hombre.

En cierto modo acierta a reflejar los sentimientos ancestrales de la mujer, una parte de su modo de ser y comportarse; esos afectos de mujer-madre perennes a través de los tiempos, capaces de pervivir por sí mismos, aún contra las corrientes racionales reivindicativas del momento. Tampoco aquí rompe Salom las ataduras y, al menos sobre el escenario, se produce la ya constante vuelta al hogar, a la ortodoxia sacramental del matrimonio, pese a que apenas se mencionen.

Plantea el asunto al margen de los deberes y derechos cristianos y morales del matrimonio, como simple problema humano de la pareja. La liberación de la mujer se produce como un aldabonazo en la razón y los sentimientos del público, pues es allí donde piensa Salom que deben removerse los obstáculos y quebrarse las barreras. De todas las maneras, resulta incongruente con los esfuerzos precedentes de Patricia que, una vez dado el gran paso, claudique sin más, pues la obviedad hacia los espectadores no constituye razón suficiente.

Toda la obra rezuma vida próxima al espectador, experiencia vivida, intuída o aprehendida del contexto social actual, tal como afirmaba Mª José Ragué: "Salom nos muestra con gran talento y sensibilidad las tan diversas actitudes y expectativas de uno y otro sexo en la cotidianidad o en el enfrentamiento matrimonial".[4] Hay que reconocer que Jaime Salom ha desarrollado su obra centrándose en los aspectos sexuales y de predominio dentro de la pareja; mientras que lo moral y social, el afán de realización profesional y la autenticidad de los afectos quedan bastante relegados teatralmente.

El autor ataca el sentido de propiedad que el varón cree tener sobre la esposa, 'como algo que puede usar o ensuciar cuando le dé la gana', según expresión sarcástica de la protagonista; o el que considere a la mujer un hito más de su realización humana. profesional y social. Piensa que muchos hombres sitúan sus triunfos, sustitutivamente,"justo en la punta de su sexo".[5]

Al igual que los políticos respecto a los males de la nación, tiende a culpar de las distorsiones conyugales al estatus quo precedente, dando como causas los complejos e inhibiciones de la mujer frente al erotismo más apasionado e imaginativo del hombre: "esto no, eso tampoco..., apaga la luz..."; mientras que el hombre propende a olvidar 'que la sensibilidad y delicadeza de la mujer también cuentan; que el amor es compartir...'.

En sus planteamientos del conflicto afectivo en la pareja humana, Salom suele caer en la tentación de presuponer egoísmos, hipocresías, suciedad y otros lastres en las constituidas sacramentalmente, y admitir sinceridad afectiva, limpieza de mente en las relaciones de uno de los sujetos de la sociedad conyugal cuando se relaciona amorosamente con otra persona. De ahí cierto sentido maniqueo de sus obras más recientes, más acusado que en las piezas de signo ortodoxo de su primera época.

Esto se aprecia en la concepción de los caracteres de ambos protagonistas. Eduardo es un escritor fracasado; pero triunfante productor de publicidad, poseído de sí mismo, avasallador, 'turbio de vanidad, de astucias, fingimientos y exasperaciones; egoísta, tramposo, jactancioso, rudo, pragmático'; que lucha desaforadamente por retener a su mujer. Patricia, por el contrario, es una persona de gran sensibilidad artística y espiritual, débil a pesar de su voluntad de mostrarse dura e inflexible; quizá demasiado pudorosa, capaz de sentir la ilusión del amor; que padece la frustración de sus anhelos de gran

concertista, de la sumisión al papel de esposa y madre ejemplar'.[6] Frente al marido, 'el hombre en quien la esposa sublima su frustración, es su antítesis: persona atentísima y muy fina, perteneciente al mundo musical.

Otro valor a destacar en *Una hora sin televisión*, es el proceso sicológico-afectivo del protagonista masculino, sus estados de ánimo y tretas para retener a la esposa, en un flujo-reflujo apasionante; aunque a veces pueda resultar algo truculento y excesivo. De la burla pasa a la alabanza. A intervalos se muestra desesperado o víctima; dominador e insultante; apasionado y cruel; de las amenazas cambia a las promesas... En conjunto aparece como un hombre acosado por su amor propio; que lucha sin miramientos de ningún tipo por conservar a su mujer, más por orgullo machista que por amor; incapaz de comprender otra postura e intereses que los suyos, llegando a probar hasta la violencia sexual.

En este plano, Salom escenifica primero un intento de violación; luego su realización entre cuadros y, por fin, un desnudamiento a cámara lenta, que no pasa de la cintura hacia abajo. Quizás a contrapelo y más como concesión pornográfica a cierto público. Lázaro Carreter señalaba como lo más interesante de la pieza y lo que acredita a Salom como hombre de teatro, la táctica defensiva del marido: "En el curso de una progresiva borrachera, desplegando ardides sucesivos, fingimientos, diversos sofismas, desvergüenzas, patéticas razones inventadas, se humilla, se encrespa, suplica, amenaza, amago con el suicidio, simula el infarto. Todo en un despliegue magnífico que va de la hondura dramática a la treta elemental de guiñol"[7].

B) ESTRUCTURA:

Su estructura responde nítidamente al modelo de las comedias construidas en torno a un pleito, en este caso el de la posible ruptura de una pareja. Salom, no obstante, logra salir airoso del empeño, tanto por la ductilidad y fuerza de sus magníficos diálogos, como por las tácticas empleadas para crear y mantener la tensión dramática. A ésta ha sacrificado un análisis más amplio y diversificado del tema matrimonial, ganando en intensidad. De ahí que se haya ceñido a las clásicas unidades de lugar, tiempo y acción, frente a las libérrimas construcciones de obras precedentes.

La división en cuatro movimientos: **moderado, andante, adagio** y **majestuoso**, pretende señalar las concomitancias con tales movimientos musicales; si bien su paralelismo dramático no parece tan claro.

En el primer movimiento presenta a los personajes: él, ella y la voz del locutor deportivo en la televisión, e insinúa la problemática. Los parlamentos iniciales tienen

función narradora, cuya finalidad es informar al público de la situación a la que han llegado sus protagonistas, para interrelacionarlos en seguida de forma antitética: él y la televisión, ella y el piano, como mundos simbólicos opuestos e irreconciliables.

En el segundo comienza el juego dialéctico de aclaración, donde el protagonista masculino se entera al mismo tiempo que el público del asunto a tratar: el abandono por parte de su esposa. Y con la noticia comienza el tira y afloja, el aireamiento de los trapos sucios, la tenaz lucha del marido por retenerla. El asunto sube de tono, tensando las posturas de uno y otra.

El tercer movimiento ahonda en la situación, al par que completa nuestra información. El ritmo se acelera, las palabras se transforman en acción tensa y violenta.

En el cuarto movimiento, majestuoso, el asunto alcanza el paroxismo, llegando a la violencia física, para terminar, tras el agotamiento y la ruptura, en retorno a las aguas estancadas del matrimonio frustrante.

Todos los movimientos son concéntricos y cíclicos, se suman unos a otros para adensar tanto la acción como el testimonio o mensaje que el autor pretende patentizar y trasmitir. Por tanto, frente a la opinión de Lázaro Carreter, me parece que sí existe verdadero progreso, pese a dar vueltas a lo mismo varias veces. Eso sí, mostrando su destreza en la invención de reçursos.

EL SEÑOR DE LAS PATRAÑAS:

A) TEMATICAS:

La historia a escenificar corresponde a una situación muy concreta de la vida de Juan de Timoneda y su familia; amén de las relaciones que van a tener con las fuerzas fácticas del poder a través del secretario de la Virreina valenciana. El fondo histórico de la obra se halla en la llamada Guerra de las Germanías y las violentas y prolongada represión que siguió a tales sucesos. Al parecer, tras la "pacificación" sociopolítica vino un tiempo de corrupción entre las clases altas y de relajación general de las costumbres, a tono con la sensibilidad renacentista y la mayor difusión de ideas renovadoras, no siempre "ortodoxas para las autoridades eclesiásticas y civiles (al menos hacia el pueblo). Al final de la farsa será refrenada, originándose el tema causal del conflicto familiar de los Timoneda, como muestra paradigmática de gran parte de la sociedad; en ese entorno introduce Salom a sus personajes.

Están ensayando una de sus comedias para las fiestas; por cierto, muy verde segun su propia mujer, y que dará pie a toda una parafernalia de libertades sexuales y del ser humano en general. Llevados por su afán de prosperar buscan el favor del Sr. Secretario, y no vacilan mucho en ofrecerle a su sobrina como barragana, pues su linaje no le permite maridar con mozuela de baja extracción.

Cuando los aires contrarreformistas dominan el panorama sociopolítico, se la devuelve y con ella les retira su favor, exigiéndo al intelectual Timoneda que destruya sus patrañas licenciosas y las sustituya por otras a tono con los rígidos viento de espiritualidad. En ese punto la pieza cobra un cariz mas serio y se plantean los problemas en su vertiente trágica: ceder a los intereses del poder para acallar al pueblo o rebelarse.

Tomando pie de la comedia ensayada, presenta el entorno social de su obra. De entrada asistimos al recitado que Juan Timoneda hace a su mujer, hijos y sobrina:

¿Quién detendrá a las mujeres
con sus argucias y engaños
si quieren ser infieles
a sus marido y amos?
Para sus muslos no hay ley
ni cerrojos ni candados
y así abren cuando quieren
la puerta de su regalo.
Y aquí termina una historia
en que todos han mojado
su pan en las dulces mieles
de un mismo oloroso tarro.
Y aunque grandes cuernos lleven
que les quiten lo bailado.
Yo saludo a sus mercedes,
aplaudid si os ha gustado.

Lo que siga ya no hace falta adivinarlo, se espera; aunque confiados en la categoría i telectual del protagonista, uno sospecha que la obra no irá mucho más allá que su *F ttrañuelo*.

A Salom no le importa tanto el personaje histórico en su contexto social, político o re'igioso (éste no aflora ni con perforaciones analíticas), cuanto lo que puede simbolizar pa ra los hombres de hoy. Por consiguiente, nos ofrece un Timoneda bien parecido, experto en su oficio de librero-editor, autor de romances, piezas teatrales (los autos sacramentales ni se olfatean); casi **democrático**, con las ideas progresistas del siglo XX a flor de labios y pluma, etc.

En Juan Timoneda apoya el autor la parte seria de la comedia, tanto por su posición renacentista dual, como por su capacidad para comprender las libertades sociopolíticas, religiosas y amoroso-sexuales; haciendo de él un P. Delicado, propenso a todas las licencias de Cupido y hasta de Baco. En él configura la dualidad de las personas: el instinto (placer sexual con su sobrina, evasión imaginativa en sus comedias, etc.) y la reflexión, el respeto a las normas y a lo que debiera ser según la moral ortodoxa y el orden clasista de entonces:

Ana .- *Por mi vida, tío, que no os entiendo ¿quién sois vos en realidad? ¿El que inventa esas historias... o el severo cascarrabias que quiere echarme de su casa para que no turbe su paz ni empañe el honor de su familia?*

[.....]

Ana .- *Vuestra verdad es todo lo contrario de lo que decís. Vuestra verdad son las patrañas , el pasillo de mi alcoba que cruje bajo vuestros pies descalzos... Los ronquidos de tía Isabel, en cambio, el honor de la familia y los dineros de la Virreina... esa es vuestra ficción a la que debierais acercar una tea encendida para que no quedaran sino las cenizas*

Juan.- *¿Estás loca? Si nos entregáramos a nuestro impulsos seríamos como animales.*

Ana .- *Y si los ahogáis, como piedras calcinadas.*

Juan.- *Déjame escribir...*

Encarna al hombre renacentista del XVI y de siempre, en lucha con sus convicciones y sus necesidades vitales; que se acopla al poder para subsistir y medrar si es posible, pero también por temor y cobardía. 'Vive una doble moral entre la apariencia y la realidad'.[8] Al final, impelido por el hijo rebelde que le exhorta a irse con él, quemará su imprenta a fin de que los mandamases no puedan utilizarla para acallar los ánimos insumisos del pueblo. Como hombre del Renacimiento, es vitalista, innovador e idealista, pero asimismo sensato y reflexivo, respetuoso con los demás, tan atractivo y seductor (su sobrina bebe vientos por él) como el caballero más preciado ("El más guapo e inteligente

de Valencia", que declara su mujer); aunque tome las piezas teatrales como realización de sus sueños e ideales.

Es el único personaje con función narradora, dada su calidad de autor y d' ctor de escena.

Su mujer, en cambio, es de lo más castizo y popular; fue nada menos que lavandera a sueldo, jarretona y buena moza. Es una mujer pragmática, que ahora se ocupa de la familia y por los intereses del marido. Representa la ignorancia y el respeto a lo establecido, aunque se mofe del mismo, pues es avispadilla y no se arredra así como así. Al final de la pieza, y ante la incongruencia del poderoso Secretario, acaba siendo idealista como reacción a los abusos del poder.

Su hijo Vicente viene a ser el prototipo del joven rebelde e insumiso a las exigencias del poder abusivo; su afán es romper barreras, dejarse llevar por los ideales y la aventura. Es la conciencia del padre y, por ende, de los espectadores; quien nos aguijonea con sus críticas, actitudes o ambiciones. En cambio, su hermano Bautista asume el papel de hombre dócil y obediente, sin principios ni ideales, salvo los del medro personal; que respeta el orden establecido, aunque tenga que doblegarse. Es pragmático y materialista, se acomoda a las circunstancias para sacar el mayor partido:

Bautista- *¿Qué nos importa a nosotros quien mande, si no somos más que una pobre gente y nunca saldremos de pobres? Allá ellos con sus politiqueos y sus disputas. Nosotros a lo nuestro, a nuestro taller, a nuestro oficio...*

Vicente.- *¡Y a morder el polvo...!*

Bautista- *¡Puede! Pero a echar adelante que es lo que importa.*

Son, en cierto modo, las dos caras de la moneda humana.

Ana, la sobrina, ama la libertad sexual sin cortapisas, por el sólo placer de pasarlo bien... Encarna los instintos eróticos, casi voraces, de la mujer. Embelesa al tío, que la desvirga con dulzura y luego se retiene; después sigue con sus primos, en un duelo frenético. Representa especialmente la libertad de las apetencias sexuales, a todo trapo, sin coto ni medida, salvo las que cada cual establezca.

Pura (la joven y experimentada prostituta) viene a ser la doble de Ana, pero en profesional. De hecho ésta va a ocupar el puesto de aquella, aunque como protegida y compañera del Sr. Secretario. Su función será la misma: calentarle la cama a él por las noches y, de paso, hacerle creer que todavía se mantiene potente... Mujer desenvuelta y a la vez ingenua y un poco borrica. Su papel en la comedia consiste en hacer reír (se mantiene virgen para su Aniceto 'porque si no, con lo burro que es...'), asimismo para contraponerlo a las otras mujeres "bien", tan putas como ella, aunque mejor pagadas.

El Sr. Secretario es un personaje tomado de la Comedia del Arte, una caricatura de la nobleza obtusa y engreída, que vive explotando a los demás. También el viejo verde e

impotente, que precisa le calienten el lecho por la noche. En la obra simboliza el poder, si bien apayasado. En realidad es un guiñapo del mismo, respaldado por la fuerza del dinero, los cargos y las armas. También simboliza en él la contradicción de los censores, que combaten los vicios o hábitos que ellos mismos alimentan en secreto. Por medio del Secretario ridiculiza Salom el poder de la nobleza y de la Iglesia..., transformándolo en figura de la contrarreforma tridentina en España y en espada civil al servicio de los valores morales eclesiásticos.

De un modo general, los personajes resultan bastante emblemáticos y prototipos a imitar o rechazar.

El tema de la sexualidad va entrañablemente unido al de la libertad. Ana es el personaje que asume más globalmente su defensa y realización. A través de ella exhibe el autor su programa de libertades sexuales, ensalzando sus excelencias sin cortapisas, como el mayor bien al que el hombre puede aspirar. Casi todos los personajes viven obsesionados con los placeres eróticos; y casi todas las mujeres del Reino se la pegan a sus maridos, menos Isabel, la esposa de Timoneda, ¡Qué casualidad!. De ahí que se considere a la Virreina, a Ana y a tantas otras mujeres, tan putas como Pura. Con el nombre parece significar el autor mayor honradez y verdad que en quienes no ejercen la profesión, pero sí el oficio...

El sexo y su ejercicio sin pudores recorre toda la pieza. Juega con él de un modo constante para motivar la risa del público que, en general, apenas respondió a los mismos en el estreno. En parte porque utiliza alusiones y dichos directos, desvergonzados, que conllevan demasiada acritud y virulencia. Es decir, se les ve el plumero de su afán desprestigiador. Según Emilio López Leiva "el sexo puede ser un crisol eficaz donde resumir una determinada mentalidad vital. Y Jaime Salom utiliza muy oportunamente esa "exaltación de la carne", caracterizadora de aquella época, como divertido instrumento para adentrarse en ella y exponer sus problemas".[9]

Un tema paralelo al de las libertades es la crítica de la contrarreforma tridentina, del fanatismo religioso español y de su oposición frontal al disfrute sensorial o sexual. 'Sobre un paisaje sociocultural vitalista, suelto y jovial, incluso descarado, amoral, boccacciano, se ciernen los nubarrones del absolutismo que, con la legitimación religiosa de la Contrarreforma, tratan de negar esas explanadas de libertad, de libertinaje...'[10] Para ello ridiculiza y se mofa de los valores tradicionales (medievales en el contexto de la obra), y religiosos, poniendo en solfa las prácticas religiosas, a las que ridiculiza verbal y escénicamente, como en la parodia del rezo del Angelus al finalizar el primer acto. Emplea contrasentidos, frases risibles, etc.; tal cuando invocan a Dios y a la Virgen para que permitan que el flácido pene del Sr. Secretario crezca y se haga mayor... Veamos un ejemplo:

Isabel.- *¡Qué barbaridad! No digo que aquí no hay pecadores, como en todas partes, pero tenemos procesiones todos los meses en honor de los más variados santos y la ciudad está bajo la protección de la Virgen de los Desamparados.*

Pura .- *Pues por lo visto, no basta.*

Isabel.- *¿Y el Patriarca?*

Pura .- *Erre que erre. Diciendo que aquí las mujeres no tienen pudor, que se acuestan con quien les viene en gana, que los funcionarios roban, que los párrocos gastan el dinero de las limosnas y bulas en francachelas... Vamos, lo de siempre.*

[.....]

Isabel.- *¿Puedo traer una antorcha para alumbraros?*

Secret.- *Traed la luz y que ella ilumine nuestras almas.*

Isabel.- *Y nuestras narices.*

[.....]

(Entrando) Aquí llega la llama que chamuscará mosquitos y pecados.

El matrimonio tampoco recibe alabanzas, que digamos. Sobre todo el casamiento de las mujeres sin contar para nada con su beneplácito. Algo muy normal por aquellos años, a pesar del Renacimiento. Claro que las intenciones del drama no pretenden incidir en tales circunstancias, sino trasladar el tema al momento actual. En los parlamentos y referencias de los personajes queda tan mal parado, que uno no concibe ese final entre numantino, poético o romántico, en que Juan de Timoneda y su esposa se aúnan contra las imposiciones del poder, prendiendo fuego a su casa-negocio.

Utilizando el tono desenfadado, humorístico y farsesco, con sarcasmo e ironía, pretende resaltar la oposición entre los valores tradicionales (medievales en la obra, conservadores en general) y los renacentistas (moderno-progresistas). En el enfrentamiento, el autor manipula unos y otros con palpable maniqueísmo; ya que una de las partes ejerce ambos papeles, y la posible representación de la otra es un personaje degradado, caricatura esperpéntica en manos de quien mueve los hilos de la trama. Los **buenos** (sin serlo tanto) se nos presentan como paradigmas del buen obrar aconfesional, y los malos (el Sr. Secretario y a quienes simboliza de forma amplia) son el mismísimo demonio. ¡Puro maniqueísmo! Claro que, 'lo que Salom busca es divertir, jugar al equívoco de la comedia, confrontando en términos críticos el espíritu del Renacimiento con el que in[illegible]o la monarquía española de la época'.[11]

Se da una proyección paralelística de los contenidos de la obra en el siglo XVI, a los del actual. Y ello con una doble referencia semántica: a su tiempo y al nuestro, sobre todo; pues la trama renacentista no es más que una excusa para verter sus ideas de libertad, asociadas a todo lo que de renovación, cambio y evolución supuso el Renaci-

miento respecto a la Edad Media. Trama y asunto responden a la obsesiva preocupación de Salom por la libertad de conciencia y de actos, sin que alguien nos cree e imponga un sistema normativo de conductas cerradas, a tenor con las pautas preestablecidas, o reformadas en consonancia con los intereses de quienes ejercen los poderes.

La forma biográfica de la pieza hace que los contenidos asuman esos rasgos en relación al autor, que sin duda traslada a la misma una gran parte de sus demonios personales: la obsesión del sexo y los afectos en la convivencia de las personas. En un intento de despersonalización mezcla las temáticas de la comedia representada con las vidas concretas de los personajes. De modo especial con la joven, hermosa y atractiva sobrina y, algo, con sus primos. Incluso se insinúa el valor paradigmático que las licencias de la **Patraña** escenificada pueden tener. Siempre, claro está, dando brincos a lomos del sarcasmo o la ironía fácilmente risible.

Ana, pura y virgen para su tía, ejerce de lujuriosa sin cuartel con sus dos primos, a los que mantiene enhembrados y embobados, con la connivencia del público. Este presencia sonriente cómo pasa de uno a otro casi ante sus narices. Sospechan la evidencia, pero prefieren mantenerse en la duda razonable y en unos celos divertidores.

El señor de las patrañas es una comedia bufa con intencionalidad demoledora. Esta, no obstante, subyace bajo la farsa e intenta imponerse sobre las ruinas y cenizas del **imperio de las ortodoxias**. De ahí el predominic de los recursos tendentes a provocar la risa mediante la ridiculización de personajes, creencias, actitudes y posicionamientos moralizantes, etc. Unas veces con justificación y otras tergiversando las concepciones y los comportamientos; deformándolos a capricho de la intencionalidad impulsora de la comedia. En esa dirección pululan frases soeces (al estilo de los ya casi extintos españoles graciosillos y groseros de hace unas décadas, o de las **novedades** peliculeras anglosajonas de **ahora**), o de sentido opuesto al literal, a fin de potenciar la intencionalidad sobreentendida:

Ana .- *(Vicente le acaricia el culo) Ahí no me toques, que luego se me mete la cachondez dentro del cuerpo y no me puedo ni sentar (pág.38).*

Isabel- *Es conmovedor como los dos hermanos defienden la virtud de su prima. Te das cuenta de que aquí en Valencia somos más decentes que en tus escandalosas farsas (pág.50).*

afirmando justo lo contrario a la realidad reflejada en el conjunto de la pieza.

Unido al tema de la sexualidad se halla el de la crítica y rechazo del poder despótico de la nobleza y el alto clero, cuyos comportamiento pone constantemente en ridículo. Se mofa de ellos al hacerles actuar como figuras esperpénticas, caricaturas, monigotes o títeres de marionetas prototípicas. Junto a ello coloca Salom parlamentos críticos sobre la nobleza y su relación con el pueblo, referencias a las terribles represiones de las

Germanías; pero dictadas desde hoy por el autor a sus personajes. Al mismo tiempo vierte sus simpatías por los débiles y humillados. Es decir, verbaliza dialécticamente el tema de la independencia y rebelión frente a los poderosos, al par que lo escenifica:

Isabel.- Yo hubiera luchado con los labradores de las Germanías, cuando la revolución, no lo dudes...

Juan .- ¿Y qué hubieras conseguido? Fueron vencidos, humillados, aniquilados... Esa gente principal, oculta bajo sus ropajes de seda, sangre, cadenas y dolor.

Isabel.- Pues hay que enfrentarse a ellos, derribarles...

Juan .- eso es imposible, mujer. Sus espadas son tan largas que no hay lugar en la tierra a donde no llegue su punta para pincharnos el trasero...

Toda la pieza es una farsa con fondo crítico hacia los poderes limitadores de la libertad en general y de la sexual en particular. La chispa de la gracia, risa o carcajada pretende conseguirla casi siempre a costa de ridiculizar a alguien: obispos, virreinas, nobles estrafalarios, religión, etc. Y se sirve de las duplicidades semánticas, contrasentidos, frases gruesas o soeces, exageraciones sexuales... para motivar la risa complaciente y anuente del publico: "Os sobra talento para concebir una pieza que mueva a la devoción y al recogimiento. La Fiesta de la Santa Sangre quiero que sea este año, una fiesta de mucha penitencia, mucho fervor y mucha oración... ¡Más alegre que nunca!". Hay una constante desvalorización de la clase noble y eclesiástica, tachándola de putañera y opresora; tanto por sus comportamientos farsescos, como por las injurias, sátiras y mofas de los personajes.

Al igual que en Nueve brindis por un rey, se dan anticipaciones proféticas al S.XX:

Secret.- En el futuro quien posea la imprenta u otro invento semejante dominará el mundo".

Juan .- Pero el poder dominará siempre a la imprenta.

Secret.- Digamos que vos sois, con vuestro arte y vuestro oficio el brazo de la palanca... y yo, el punto de apoyo necesario para levantar el mundo, Cualquier mundo...

Juan .- ¿Como el que pretende imponer el señor Patriarca?

Secret.- El señor Patriarca, el Papa, el Rey y el Concilio de Trento...

En la obra queda patente que la meta del que manda es aprovecharse de las gentes, haciendo que demanden o apoyen lo que ellos ambicionan.

'Se sirve de los hechos (supuestos) de la Historia como elementos iconográficos para destacar posicionamientos similares en otros universos mucho más próximos a nosotros. ¿No reconoceremos -afirma Irène Sadowsca- también a la España sumergida por el franquismo? ¿Y no nos retrotrae a la imagen de nuestra actualidad sin cesar turbada por el fanatismo renaciente, la cantidad de intolerancia y los atentados más inadmisibles a la

libertad de los pueblos y de los individuos?' "Est à la fois une satire féroce de l'arbitraire du pouvoir et une défense fervente de la liberté d'expression, un cri passionné de l'individu se rebellant contre l'implacable réalité qui l'écrase, qui l'étouffe'.[12]

Dado el cariz humorístico, parece normal la desenvoltura de los personajes populares en su relación con el representante de la Virreina. Lo que conlleva la libertad despotricadora de algunos contra los poderosos. De hecho se encaran con el Secretario, le increpan e insultan una vez perdido el miedo. Algo inaudito, por supuesto, en el contexto sociopolítico del S. XVI.

Acompañando a esa "desmitificación" del poder, se da una autocrítica reflexiva por parte de los personajes. Se presentan al público cual víctimas expiatorias: "sólo tenemos lo que merecemos. [Pasa] que soy un cobarde, el más miserable de los hombres... que con el pretexto de defenderos a vosotros, acepto sin rechistar la cornamenta que me ponen en la frente" (se refiere a la cesión de la sobrina al Sr. Secretario).

La proyección de su ejemplo al espectador actual es palpable, demasiado clara y predeterminada: libertad de opinión y de prensa, de opciones morales o vitales..., que deben enfrentarse forzosamente al poder legislativo. L. López Sancho escribía al respecto: "Las aproximaciones entre esas alternancias de represión violenta, libertinaje, represión, al momento español de hoy mismo, es cosa que el autor deja al albedrío y a la reflexión del espectador".[13]

En esta comedia no ha pretendido únicamente dar testimonio del fracaso de unas vidas ante el poder, con el fin de que los espectadores reaccionen, más allá de la cobardía o impotencia de los protagonistas, contra esas injusticias; sino que los personajes engañados y humillados se rebelan en escena contra sus opresores. Se alzan sobre sus cenizas, esparciéndoselas a la cara. Es una reacción-estímulo: Sed como Timonedas, renunciad a vuestros barcos, pero manteniendo la honra. O sea, hace extensible al ahora la rebeldía de los humillados de entonces. Así, frente al miedo provocado por el poder, Vicente reclama el valor de hacerles frente, sin claudicaciones enajenantes.

Próximo el final de la obra, cuando todo parece indicar que el protagonista claudica ante las exigencias del Sr. Secretario (rompe el libreto que iban a representar, tira al suelo su pluma de escritor), aparece su sobrina dispuesta a consolarle con su entrega renovada. De nuevo el amor-sexo como liberación. La llegada del hijo y primo quiebra el posible idilio, replanteando la necesidad de irse fuera en busca de la libertad de acción. Juan no se va con el hijo y la sobrina, pero prende fuego a la casa en señal de oposición frente al poder enajenante. ¡La rebeldía se ha consumado! Desde ese momento se convierte en el símbolo de la resistencia intelectual y del creador que supera sus contradicciones para oponerse al poder:

Isabel.- *... Se creen los dueños del mundo... y ya ves, con una simple cerilla... ¡Se acabó su poder!*

Juan .- *¡Pero a qué precio?*

Isabel.- *Barato, Juan... Siempre es barato.*

(Ríen ambos)

TELÓN

A pesar de que en el segundo acto destaca la claudicación de Juan y su esposa ante los favores de los grandes, enajenándoles su honor; que se vilipendian por obtener prebendas y ambiciones al sacrificar a su sobrina y exigirla, además, que sean feliz; se justifican en exceso las cobardías de toda una vida en sumisión, y la pretensión de lavarlas con la rebeldía final resulta, quizás, un tanto gratuita.

Frente a la mayor parte de críticas positivas de la Prensa, la de E. Haro Tecglen disuena por su constante animadversión a la obra salomiana, tal como referí en la parte biográfica recogiendo la referencia de Salom. Aun reconociendo lo evidente para todos, añade: "La obra y su acción están continuamente contenidas, como si su escritura y su representación fuese más pacata que la misma intención del escritor. Quizá por tenerse que someter a las hipocresías antes citadas o para recibir las numerosas ayudas económicas que permiten hoy su representación: no muy distinto del Juan de Timoneda representado, que dependía de las bolsas de la virreina y su secretario".[14]

ESTRUCTURA:

Responde a una concepción libre de los elementos teatrales, ya tan característica de todo el teatro, y en la línea de obras precedentes: *Nueve brindis por un rey* o *Una hora sin televisión*; pero sin someterse a una formulación rígida o demasiado elaborada. El autor halla un tema y éste va conformando al tiempo la forma en que se desarrollará la pieza.

La estructura inicial le viene predeterminada, en parte, por la figura del protagonista, experto constructor de **patrañas** y de piezas teatrales. De ahí, tal vez, la ambivalencia del teatro dentro del teatro para expresar con mayor libertad o desenvoltura sus ideas y visiones del quehacer humano. Ambos niveles representativos no se mantienen como compartimientos estancos, sino que se producen interferencias de uno al otro, al ser parte de la obra esas pocas escenas del nivel representativo. Además se hallan íntimamente relacionados en la temática. 'En ellos se entrecruza la realidad y la ficción para reflexionar sobre la libertad del individuo, el derecho a la felicidad, los excesos del

poder, la hipocresía, la corrompida moral pública, etcétera'.[15] Utiliza la Historia como parábola aplicable a nuestro tiempo.

La obra se inicia con el recitado, a su familia, del final de la comedieta que ha escrito Juan de Timoneda para representarla en las fiestas de la ciudad, Valencia; y que dará pie al juego escénico restante. A partir de esa **representación** desarrolla plásticamente su visión renacentista del hombre y de la vida desde la perspectiva libertaria del siglo XX.

Divide el escenario en dos bloques. El centro, ocupado por un pequeño tablado de teatro para los ensayos de la comedia, que en el acto segundo completarán con unas cortinas sostenidas con palos para darle un aspecto de teatrino. En torno sitúa los aparejos mínimos para una imprenta (en el lado izquierdo del espectador), o para el curtido de pieles (a la derecha). En el primer plano se halla el patio anterior de la casa, con un gran parral que lo sombrea.

El tiempo de la acción corresponde al siglo XVI. De hecho la temporalidad carece de valor concreto; o lo que es lo mismo, no posee temporalidad histórica plena. El autor juega con la alternancia entre los significados de la época y los proyectados al tiempo del espectador. De ahí que no señale sus transiciones en días, semanas, meses o años.

La escenografía del estreno, bastante austera, geométrica e informal, pero pletórica de colorido, permitía conjugar su tiempo histórico con el actual, tal como el autor pretende en la obra. El montaje pecaba de estilizado y de estar excesivamente marcado por la convención. Tal como indicaba E. Centeno en *Diario 16*, se echa de menos esa corte virreinal e italianizante, amante de las bellas artes, el lujo de las fiestas y de las diversiones.

En general se acoge a una escenografía 'económica en efectos escénicos; que establece correspondencias entre el Renacimiento y nuestra época contemporánea. Revelada al mismo tiempo por la concepción escenográfica y la partitura musical'.[16]

La distinción de espacios o lugares es meramente alusiva, ya que unos personajes permanecen en posiciones más o menos pasivas, mientras otros actúan, y los desplazamientos se suceden sin variar los escenarios; cambiando simplemente de sector dentro del mismo. Entran o salen requeridos por los que se hayan actuando, unas veces; otras, por las exigencias temáticas y de la trama, según las necesidades de las situaciones a crear o a resolver.

La alternancia de escenas o cuadros correspondientes a la representación dentro de la obra y las propias de ésta, es relativamente escasa, como podemos ver en el siguiente esquema:

Escenas representadas: A.1; ---- A.2; ---- A.3; ----

„ reales : B.1; ---- ; B.2; ----; B.3; B.4 ---▸ b.14, en el acto 1º.

Escenas representadas: A.1; ---- ---- ----; A.2; ----

" reales : B.1; B.2; B.3; ----; B.4 ---▸ b.16, en el acto 2º.

Pero son suficientes para encuadrar el desenvolvimiento del asunto y establecer cuantas similitudes intenta transmitir el autor a los espectadores.

Existen dos planos escénicos y semánticos, con una fácil comunicabilidad de uno a otro, o mejor aún proyecciones recíprocas. Estas se originan en la comedia que ensayan para las fiestas y se plasman en la libertad de los miembros del gran librero y hombre de teatro. Como afirma Lorenzo López Sancho, usa 'el recurso del teatro dentro del teatro, en el que lo fingido (el ensayo de la obra) sirve de espejo a lo real: lo que les pasa a los Timoneda'.[17] Naturalmente, la parte representada es mínima, funciona sobre todo como acicate y estímulo; no tanto desde la fuerza ideológica y moral(en un sentido muy relajado), cuanto desde la desenvoltura desvergonzada de la farsa, el humor paródico o el sarcasmo mordaz e irreverente. Se sirve de la realidad dibujada sobre las tablas como método eficaz para mostrarla en su crudeza.

El segundo plano corresponde al interior de la vida familiar de Juan Timoneda, mujer, dos hijos y una sobrina encantadoramente prostituta. Los otros personajes son, el Sr. Secretario de la Virreina (otra alhaja que no aparece en escena) y **Pura**, prostituta de profesión sui generis. El primero encarna caricaturalmente al poder, a la nobleza y a la Iglesia. El autor se sirve de él para desprestigiar y ridiculizar a dichos estamentos; más aún, lo que han pretendido ser e imponer a los demás, según su posicionamiento ideológico y afectivo.

El desvergonzado final de la comedia a ensayar provoca, por la reacción escandalizada y un tanto violenta de su mujer, la primera escena real en el contexto histórico de la obra salomiana; que, a su vez, sirve para presentar la atmósfera en que va a desarrollarse. Es decir, por lado surge de un modo espontáneo, vital; por otro vehicula la necesidad dramática de dar al espectador una panorámica incipiente, pero global del ambiente familiar y social en que se producen los sucesos teatralizados. Desde la intencionalidad del autor, además, se afirman los postulados de libertad sexual y humana exigibles para la feliz convivencia de las personas.

El final de ésta da la síntesis argumental de la farsa en cuestión, motivando el paso automático a la escena A.2 (representada). Sucede, pues, a la referencia que de los personajes de la farsa hace Ana, como plasmación de lo defendido por ella frente a su tía. Por tanto los personajes asumen la función de actores dentro la obra, identificándose en parte con sus comportamientos, pese al tono humorístico despersonalizador. Buena prueba de ello es que no toman el nombre de los personajes representados, sino que conservan los propios. De esa forma se fusionan semánticamente ambos niveles.

La B.2 (real) brota, al igual que la B.1 y luego la B.3, con la reacción irónico-burlesca de Isabel, abundando en la contraposición de puntos de vista respecto a las actitudes sexuales de sus contemporáneos. Todo ello adobado con bastante sal y pimienta picantilla. El pase a la escena siguiente obedece a un golpe de batuta del director: "¡Adelante con la función!", y su conclusión con la nueva interferencia de la esposa escandalizada:

Isabel.- *"A mi sobrina no la toca nadie el culo y menos en público.*

Ana .- *Pero tía, si son mis primos.*

Isabel.- *Ni que fuera el Papa de Roma.*

Hasta aquí, las escenas reales son simples comentarios a lo representado. Una vez creado el ambiente y surgida la temática, ésta se irá ampliando y complicando por sí misma en la interrelación de los personajes. El resto de escenas del primer acto ocurren como apartes respecto a los personajes que permanecen en sectores diferentes del escenario, ocupados en sus cosas; pero tan presentes en la acción como el publico asistente. Esta técnica, ya habitual, responde más a una precariedad de medios que a la utilización de nuevos recursos. Claro que, la vida evoluciona casi siempre por necesidades perentorias para alguien o algo...

En ocasiones las escenas se producen interrelacionándose los personajes presentes en el escenario; generalmente por la incorporación de alguno desde fuera, rompiendo el juego de apartes por el traslado de un personaje (con frecuencia Ana) de un sector del escenario a otro(pág.47). O por cualquier accidente fortuito (ruidos extraños de la imprenta) que reclama la atención de la mayoría, dando así lugar al tratamiento de nuevos aspectos temáticos.

Frente a los finales de acto sorpresivos o expectantes, el del acto primero se reduce a una parodia muy plástica y corrosiva de la oración del Angelus:

Juan .- *Que la Virgen y todos los santos les bendigan por siempre más. Amén.*

TODOS *Amén.*

Isabel.- *¡Su padre!*

Juan .- *Ave María, gracia plena...*

TODOS *Amén.*

Isabel.- *¡Su padre! ¡Su padre!*

'La primera parte, sobre todo, se conduce en tono de farsa desenvuelta, fresca y divertida; luego, con una habilidad constructiva excelente, va aflorando el drama provocado por la aparición de los nuevos elementos represores'.[18]

A tono con la costumbre salomiana de repetir partes de una escena o parlamento en otras, el segundo acto se inicia reiterando casi toda la A.3, en la cual los primos-reyes tocan las nalgas de Ana, dentro de la escena representación. Supone toda una afirmación

positiva de las licencias eróticas y, al mismo tiempo, la correlación establecida entre el mundo de las ficciones teatrales y el de la vida real, suprimiendo en gran parte las barreras sociomorales existentes, fruto -sobre todo para el autor, por supuesto- de una cultura impuesta desde arriba; desde los poderes religioso-eclesiásticos, con el apoyo hipócrita de los poderes civiles... Por medio de este recurso refresca la memoria al espectador y le introduce en la segunda parte con humor relajante, eficaz para hacerle copartícipe de las posturas defendidas en la pieza.

Asimismo, acentúa la simetría de ambos actos en cuanto al tema por la establecida en la estructura de la obra, envolviendo las escenas reales entre las representadas. Por otro lado facilita la sustitución de Ana por Pura en la función y su actuación simultánea con ella en las escenas reales, una vez convertida en la barragana del Secretario.

En este acto las escenas de la representación son dos, la 1ª y la 5ª. En una se da la sustitución de Ana y en la otra ésta presencia el ensayo, entusiasmándose con la vorágine sexual, a duo, de Pura con sus primos. De nuevo persiste en la valoración de lo sexual que, al comparar la exuberancia de Pura con su ausencia total junto al viejo Secretario, crea una corriente de simpatía por tales efusiones. Traslado parte de la escena:

Ana .- *(Entusiasmada por la situación) ¡Bravo, bravo, muy bien!*

Isabel.- *Cállate niña, y no seas indecente.*

Ana .- *¡La moza por lo menos no pasaría hambre!... (Ríe)*

El lenguaje manejado por Salom tiene reminiscencias propias de las patrañas que recopilaba o escribía Juan de Timoneda, o de Delicado en *La lozana andaluza*. De ahí su gran libertad expresiva, las alusiones divertidamente desvergonzadas, los juegos eróticos, etc., dentro de un naturalismo popular, con diálogos frescos y rápidos propensos a motivar la risa del público.

EVOLUCIÓN TEMÁTICA Y ESTRUCTURAL (COMPENDIO).

A) Desarrollos temáticos:

Desde sus inicios la temática esencial de Salom versará sobre la autenticidad de los comportamientos humanos, la verdad de unos seres frente a sus entornos familiares, sociales, religiosos, etc., plantea[dos] casi siempre en contextos amorosos con[flic]tivos, al menos durante muchos años. A partir de esa visión de las relaciones humanas configura temas y desarrollos dramáticos; pero con una actitud abierta, con plena libertad interior para profundizar en las mismas y evolucionar, en metamorfosis progresivas, hacia nuevos posicionamientos.

En *Mamá sonríe* plantea, de un modo intimista, una historia de adulterio, no en el proceso, sino en sus consecuencias tras la muerte de la mujer legal postergada. El nudo argumental afecta a problemas morales de conciencia socioreligiosa, con las implicaciones familiares subsiguientes. El sentido de pecado y culpa se halian presentes; pero también el de conversión y redención. El desamor inicial se trueca en arrepentimiento y amor-añoranza, como ocurrirá en obras posteriores. El autor fuerza un tanto a los personajes, doblegándoles a la reconciliación, en consonancia con el profundo sentido religioso y sicológico que subyace. Salom vivía entonces un cristianismo convencido, de ahí que pretenda superar el conflicto dentro de sus creencias. Est[án], quizás, las influencias de la Alta Comedia, Benavente, etc. favorece la vuelta al orden tr[adic]ional.

Sus primeras obras suelen ser cíclicas o cerradas, ya que surge un comportamiento distorsionador de un estatus que luego se vuelve conflicto y lucha, para retornar finalmente las aguas a su cauce normativo ético-social. Tal es lo que sucede en *El mensaje*, en que la lucha por la felicidad se desarrolla en paralelo con los planteamientos afectivo-morales. El adulterio apacible de la protagonista sufre un sobresalto al conocer que su marido aún vive. A partir de ahí, la acción teatral transcurre en un penoso debate interno y externo entre la fidelidad al marido ausente, la posibilidad de rehacer una vida junto a otra persona (máxime que su esposo ha muerto). Sin embargo, opta de nuevo por el sentido redentor de la muerte del cónyuge y el rebrote de un amor casi inexistente. Como en *Mamá sonríe*, la protagonista se consagra al amor-recuerdo.

En línea con su temática sobre la autenticidad de los actos, el ausente Carlos encarna la fuente impulsora del obrar recto y desinteresado; Flora y el repatriado germán, la conversión a esa autenticidad personal. En conjunto, desenvuelve un argumento sicológicoafectivo con algo de policíaco, donde la intriga y el suspense tienen entidad provocadoras del interés.

Parecidos planteamientos y desenlaces se dan en sus comedias y dramas hasta 1971, con *La noche de los cien pájaros*, si bien es una versión de *Falta de pruebas* (del 64). De una manera palpable y consciente por p[arte] del autor las valoraciones éticas de las conductas amorosas y

la reconversión a la verdad esencial de la vida conforme a la concepción cristiana occidental, perdura todavía en "La casa de las chivas" y *La playa vacía*.

En el *Triángulo blanco* el conflicto amoroso no se produce; su posibilidad es mero recurso para hacer recapacitar a las mujeres que rodean al protagonista, a fin de que viva su vida sin dependencias afectivas. No obstante, su esbozo traza un rictus dramático en la compañera que contribuye a liberarle, e insinúa cual podría ser su auténtica liberación personal y afectiva. Con humor blando, se ataca la falsedad de tantas buenas intenciones, los egoísmos y engaños camuflados de bien ajeno, que coartan la autenticidad de las personas.

En *Verde esmeralda*, cuya acción se centra en las peripecias de detectives y ladrones a nivel casero, la temática matrimonial de amores frustrados y la posibilidad de uno nuevo, predomina en el sentido global de la comedia. El autor fluctúa entre el proyecto de la libertad amorosa o la fidelidad al cónyuge legal. Frente a la sublimación amorosa de las primeras obras, aquí el autor presenta una realidad evidente, sin definirse con claridad, pues él mismo duda entre la verdad de la ortodoxia socioreligiosa o la bondad del hallazgo amoroso extraconyugal, optando por extirpar el tumor amoroso en consonancia con la norma establecida. El tono de resignación e impotencia del joven detective, sugiere ya una actitud de rebeldía íntima.

Culpables es, quizá, la obra donde mejor se fusionan los problemas éticos de las conductas con los afectivos en la conformación de la pareja amorosa. El protagonista masculino (médico) encarna la autenticidad moral, la verdad ética sentida como problema de conciencia y exigencia primordial del hombre. Tanto, que renunciará al amor de Gloria al sospechar de su culpabilidad inicial, pese a salvarle la vida al disparar contra su marido. Todo el entramado se halla al servicio del desenmascaramiento de la culpabilidad moral, por encima de cualquier otra. La cual aplasta el proyecto amoroso de los amantes.

Como en casi todas sus obras, los desvíos amorosos se producen o justifican por ciertas carencias de uno de los cónyuges respecto al otro; un desamor inicial, los intereses egoístas, la dejadez, etc. En *Culpables* se da ya un desarrollo favorable a la consecución del amor extraconyugal sin referencias a la licitud moral, sin escrúpulos de conciencia, ni traumas síquicos. Incluso se estimula al referirse a la hipocresía de "una ciudad pequeña", a "la sinceridad de su pasión", etc. La ambigüedad semántica recorre toda la pieza. El Autor lanza un grito de libertad amorosa algo prematuro; y aunque los principios religioso–morales sobre el amor y el matrimonio no mediatizan a los amantes, apenas aflora la pasión amorosos fuera de la legalidad, en la consecución de la misma se infiltra un germen del mal (la posibilidad del homicidio y su encubrimiento), que funcionará como revulsivo e impedimento de la nueva unión amorosa. Otra vez asistimos a desenlaces en consecuencia con la ideología religioso–social predominante. De hecho ni siquiera se cuestiona la posibilidad del divorcio.

Ya en *La gran aventura*, vemos cómo el protagonista sueña con evadirse de la realidad vulgar que le atenaza; de la cual su mujer es muestra propiciatoria. Su huída temporal con Estrella supone tal batacazo, que el regreso al hogar es toda una lección de escarmiento. Pese

a que el tema amoroso matrimonial apenas se trate, la abnegación de la mujer nos confirma un cierto reflujo salomiano a la ortodoxia. Lo mismo sucede en el campo de los comportamientos al vapulear las conductas egoístas e interesadas y valorar aquellas que responden a la verdad interior de los personajes, resaltando el amor y la comprensión de las buenas gentes.

La que si supone una clara vuelta a las fuentes es su interpretación del amor y el matrimonio en *El cuarto jugador*. Dada la problemática confesional y de conversión salvífica, todo el montaje de la pieza está planificado para concluir con la inmolación final de la protagonista. Desde un adulterio inicial y la apostasía de sus creencias católicas, pasa por el arrepentimiento el abandono del protestantismo y de su gran pasión por el pastor, hasta ofrendar la vida por la salvación del primer marido.

Motor en marcha pretendía ser una obra realista-social, donde el componente generacional ocupa un lugar destacado. Aquí no hay conflictos amorosos graves, y las relaciones adúlteras se presentan más bien como un desahogo. En cambio, se pone de manifiesto la hipocresía de unos frente al idealismo de otros y la honradez de los más pobres. Como teatro testimonial, presenta varias manifestaciones del amor hombre-mujer: la del matrimonio-hábito y subsistencia; la del puro interés comercial; la de quienes se aman por sí mismos; la del jefe-amante y la de jovenzuelo conquistador de malmaridadas. En este caso destaca Salom la amoralidad de Luis, pues no ama a la joven casada; pero sin condenar sus relaciones desde una concepción moral o religiosa. Dentro de su itinerario teatral, presenta un desarrollo proclive a la heterodoxia; si bien no se cuestiona la fidelidad entre la pareja, se exhibe sólo una visión del amor basada en la atraccion sexual y poco más.

Con *El baúl de los disfraces* el salto en la concepción amorosa de Salom es enorme. Aquí apenas quedan resabios de las normativas ético-sociales. Los planos simbólico y real se funden para centrarse en el amor como **el todo** de las personas; sin embargo coinciden dos visiones auténticas y, en cierto modo, complementarias: una visión pesimista del amor entre hombre y mujer (que resulta imposible en el plano real); mientras que sí se realiza en el simbólico. Como si el hombre y la mujer superaran los fracasos amorosos en ideales soñados.

Por su carácter de juego teatral, poético y fantasioso, las anfibologías permiten al autor desligarse de planteamientos verosímiles y liberarse de corsés normativos. No sucede lo mismo en *Falta de pruebas* y su versión posterior; ya que ambas están vertebradas sobre los conflictos amorosos conyugales y la responsabilidad de los actos humanos. El punto de partida básico es la insatisfacción de uno de los cónyuges por una primera unión equivocada y la posibilidad de realizarse con mayor libertad síquico-afectiva junto a otra persona. Al igual que en *Culpables*, va a mediar una intencionalidad criminal que abortará de hecho la consumación del nuevo amor. La muerte de la esposa es el reactivo de la conciencia; su sacrificio en aras del profundo amor que siente por Juan, tendrá efectos catárticos, reconvirtiendo sus desdenes en amor auténtico. Es decir, bajo los efectos redentores del personaje inmolado, la liberación

extramatrimonial aparece como falsa y engañosa; mientras que resurgen prístinos los afectos ortodoxos.

La versión llevada a cabo 8 años después, parece afectar tanto al protagonista como al autor, ya que se acentúa desde el comienzo el rechazo de la aventura amorosa y su frustración. El mismo se debatía, al parecer, en una situación semejante; de ahí ese afán de volver a la ortodoxia cuando se ve abocado al gran salto liberador, íntimamente alimentado.
En ésta y otras piezas prosigue Salom examinando las conductas bajo la lupa del microcosmos religioso y moral; si bien impulsado por su deseo de indagar en las mismas para analizarlas, interpretarlas o justificarlas a la luz de su visión vitalista, ya mucho más liberal; pero lidiando con la estructura idiológico-social que tanto condiciona al individuo.

La búsqueda de la autenticidad del obrar humano desde la óptica cristiana, prosigue en *Espejo para dos mujeres*, donde un acto culpable acarrea una cascada de desafueros, exigiendo una víctima propiciatoria. También aquí los amores surgen distorsionados y enfrentados a la ortodoxia imperante. El único amor, digamos sincero, que brota entre Laura y Peter, acaba en la pira del sacrificio redentor que posibilitará la paz de las hermanas, la enmienda del joven y, retroactivamente quizá, la reconciliación con Dios del padre y la criada. Erre que erre, el amor humano fiel a los sentimientos se resiste a imponerse.

En sus piezas humorísticas, predominantemente evasivas, *Parchís party* y la versión renovada *Cita los sábados*, trasluce Salom su visión desenfadada y liberal de los amores un tanto al margen de la norma; si bien termina recalando en el puerto resguardado y seguro de la estabilidad matrimonial. Las escapadas liberadoras del plano fantaseado se reduce a escaramuzas o descargas de la afectividad reprimida.

En sincronía con *Falta de pruebas*, *Cita los sábados* insiste más en el retorno a la vivencia del amor dentro del matrimonio, pues en el fondo cada cónyuge a quien ama de verdad es a su marido. Lo malo de tales desenlaces es que se imponen al final, y bastante a trasmano de los procesos liberalizantes a lo largo de la pieza, traslucen las luchas del ser humano entre los instintos, los deseos profundamente sentidos, sus razones personales, frente al conglomerado cultural asimilado durante muchos años. De todos modos la progresión hacia una concepción de las relaciones amorosas al margen casi de los principios socioreligiosos, se vislumbra pujante y tormentosa. Lo que sí va a permanecer es la actitud de autenticidad moral y humana, sobre todo basada en el bienestar de la persona, en su libertad y respeto hacia los demás.

En ese flujo y reflujo de la vida humana, el autor evoluciona con saltos emancipadores y breves retrocesos a posturas previas. Al tratamiento desenfadado de *Parchís party* y *Cita los sábados*, sucede el drama de *La casa de las chivas*, en línea con sus obras moralizantes y salvíficas. Por un lado muestra una realidad sangrante, batida por los instintos primarios del hombre; por otro, el dominio de los mismos con la fuerza de la razón y de la gracia. En medio coloca un amor apasionado irrealizable y con final trágico. En parte porque obedece a unos comportamientos culpables: comercio carnal, olvido de los deberes conyugales, lucha obsesiva

por la pura subsistencia, etc. De nuevo la muerte de la joven Trini adquieré valores salvíficos para los otros personajes, abogando el autor por la realización afectiva dentro de la concepción tradicional: un novio, un esposo, una familia..., y por la verdad interior como móvil de los actos, apoyada en una estricta conciencia moral.

En *Los delfines*, de temática generacional, contrapone las conductas egoístas e hipócritas, conservadoras además, a la necesidad que tiene el hombre de realizarse como sujeto libre y responsable, comprometido con su felicidad y el bienestar de los otros. El amor de la pareja sigue siendo una utopía; pero se muestra la podredumbre del matrimonio como institución social, basado más en las apariencias e intereses que en los afectos sinceros. El protagonista, acosado y defraudado en los planos socioeconómicos y afectivos, se evade mediante el suicidio; pero su muerte ya no redime a nadie, salvo, quizás, al espectador. Sus hijos, en cambio, parecen vivir sus vidas sin las cortapisas de una moral coercitiva. La obra posee una intencionalidad testimonial clara; aunque patentizándose las intenciones: la inoperancia de un sistema socio-político y familiar en una sociedad cambiante y multiforme. Las referencias a paradigmas socio-religiosos no existen ya. Sólo la exigencia a una ética humana fundada en la libertad, el respeto y el bienestar común. Según Salom, *Los delfines* marcan sus nuevos derroteros dramáticos.

En *La playa vacía* se contraponen las fuerzas instintivas a la aceptación de la verdad interior. Al igual que en *La casa de las chivas*, se dan dos concepciones amorosas: una la del amor-placer o, como decía Salom, "amores desviados, erotismo y morbo"; otra que sitúa la auténtica realización de la persona en la aceptación superadora de sí misma y sus circunstancias en tránsito hacia el más allá (del que tampoco dice gran cosa). Claro que el sentido alegórico de la pieza, con temática y estructura de auto religioso, no le deja opciones para la discrepancia general.

Viaje en un trapecio, en cambio, con el balanceo constante del amor de unas personas a otras, la falta de correspondencias y su rictus de insatisfacción amorosa, significa un poco la contrarréplica a su teatro anterior. Nada es estable, nada encaja armoniosamente; ni las conductas ni los amores se acomodan a los principios normativos, sino que responden a vivencias y actitudes subjetivas en una dirección, sin respuestas positivas. Junto a la ilusión brota el desencanto; junto al amor, el desamor y el desprecio... Al final queda únicamente la convivencia forzada, la rutina de los hábitos y un débil esperanza. O sea, que el amor revolotea cual sueños imposible y los comportamientos ni siquiera pretenden ser auténticos u objetivos, pues derivan del pathos que impulsa los instintos de cada persona. El amor parece saborearse mejor fuera de la pareja estable y bajo el estímulo de lo prohibido.

En *Tiempo de espadas* el tema del amor aparece tangencialmente; pero en la misma textura. Se enaltece el amor pasional que responde a sentimientos e impulsos sinceros; en cambio se impone, por otros motivos, la convivencia de los esposos. El rechazo teatral a la estabilidad de la pareja no tiene vuelta de hoja, pues se la presenta como un fardo pesado que aplasta a sus miembros (al menos a uno), amargando su existencia. Respecto a la autenticidad de las

acciones, Salom no establece cuáles corresponden al paradigma y cuáles no; las muestra desde la lucha interior del sujeto, y en ese sentido todas serían más o menos válidas, salvo las que obedecen a intereses puramente materiales egoístas o serviles, o a la ambición desmedida; pero sin delimitar los componentes de uno u otro signo. Y, sin embargo, toda la pieza pretende ser un alegato contra las imposiciones políticas, la corrupción y el oportunismo sin escrúpulos; contra la inoperancia social de la doctrina emanada de Cristo y, en general, contra todos los poderes que limitan la libertad del hombre.

Con su obra *La piel del limón*, desfoga a placer su lucha ideológica, vivencial y afectivo-amorosa sobre el matrimonio en España y la sinceridad o hipocresía de los procederes. Digamos que el tema le explota en las manos. La problemática matrimonial constituye el tema central y exclusivo. Pese a que la emancipación liberadora no llega a culminar en otra unión amorosa más sincera, responsable y libre, el mensaje del drama resulta todo un discurso teatral a favor del divorcio, contra las leyes civiles y eclesiásticas coercitivas, contra las conductas hipócritas, contra quienes pretenden poner freno y barreras a los sentimientos espontáneos o las ideas. Es todo un poema dramático, cargado de frustración y rabia, de ilusión y desencanto; un aldabonazo a la sensibilidad de las personas para que, en cuanto sociedad, no ahoguen al individuo en su personalidad más honda. anulándole como sujeto que siente y piensa por sí mismo.

En parte como consecuencia de la anterior, compuso *Historias íntimas del Paraíso*, obra paródico-farsesca de la historia de la primera pareja humana. Ataca el problema de la indisolubilidad desmitificando libremente su misma constitución, pues ya desde "el principio" Adán forma pareja con Eva tras su separación-divorcio de Lilí. Aquí la estabilidad de la pareja sujeta a un contrato permanente es la imagen negativa del amor, mientras que busca éste fuera del matrimonio con la liberada Lilí; ésta encarna toda la parafernalia sexual contemporánea. La pieza tiene un claro enfoque feminista, defendiéndose la igualdad de los sexos, la libertad amorosa, y una maternidad querida, controlada y corresponsable con el varón... La ética no responde, por tanto, a decálogos divinos; sino a las reglas de convivencia libremente aceptadas, frente al patriarcalismo impositivo de Adán.

Si en las obras precedentes existía una culpa que marcaba el desarrollo de las acciones, propiciando la reconversión al estado inicial consagrado por la tradición y las normas, ahora la desobediencia de Lilí al comer la fruta prohibida no arrastra consigo ningún sentimiento de culpa. Y ello porque no es consecuencia del temor ni del revanchismo; sino de un acto libre y maduro; o sea, que ni en el mismísimo Paraíso regían los principios divinos tan inculcados durante milenios... Todo sería resultado de la caprichosa y machista imposición del hombre (Adán) a la mujer (la mojigata Eva).

Ese machismo vuelve a ser objeto de sus pesquisas en la magnífica pieza televisiva *Mis cuatro hombres*. En ella la mujer (María) va a sufrir la incomprensión sistemática del padre, del marido, del amante y del hijo ante su postura vital: "... darlo todo, menos su propia vida, porque

eso es intransferible". En los cuatro episodios patentiza el autor la enajenación que sufren miles de mujeres por el machismo egoísta y rampión de los hombre que la rodean. En todos destaca la profunda insatisfacción de la mujer-ama de casa, madre y amante, a causa de un machismo imperante, de apariencia bonachona y bien intencionado; pero sordo y ciego al clamor de realización personal de la mujer. En la mayoría de sus obras, las aguas turbulentas retornan a la ortodoxia socio-religiosa o aparencial; pero en ésta el autor rompe las ataduras teatralmente. No se contenta con insinuar, defender o provocar actitudes liberadoras, sino que la ejecuta en la escena como un alegato o manifiesto ejemplar.

El corto vuelo del gallo desarrolla un tema político desde la perspectiva familiar de Nicolás Franco, padre del General, y la descomposición-recomposición de unos amores institucionalizados en otros al margen del estatus socioreligioso de la posguerra española. Ambas temáticas forman parte del instintivo deseo de libertad e individualidad, de felicidad al margen de los convencionalismos, que todo ser independiente lleva en la sangre desde su nacimiento..., confesaba Salom.

La pieza posee un gran soporte histórico, lo que facilita el salto dramático del autor hacia la configuración de la pareja afectiva fuera del matrimonio, impidiendo esos desenlaces con vuelta atrás. A través del protagonista Salom clama contra la familia tradicional, contra la educación tradicional, contra la moral tradicional, contra las creencias y los comportamientos que [illegible]él se le han vuelto profundamente odiosos"[19], sentando la exigencia de la libertad afectiva sin someterse a imposiciones religiosas o civiles. En contraposición a la España oficial, el contexto íntimo de Nicolás y Agustina pretende ser la voz de la autenticidad, un estímulo para quien quiera ser, pensar y obrar desde sus íntimas convicciones. Esas figuras eran para Salom un canto a la vida y una defensa frente a la institución, a la ortodoxia, a la hipocresía, las apariencias, la cultura conservadora, etc.[20] En tal sentido pretende ser una pieza revulsiva y paradigmática.

En el contexto sociopolítico de la transición española escribe *Un hombre en la puerta*, cuyo tema básico es la búsqueda desesperada de la verdad en la autenticidad del propio sujeto; lo que le lleva a comprender al hombre en sí mismo, al margen de prejuicios, doctrinas o instituciones o legalismos imperantes, dentro de un ambiente sociopolítico y amoroso-sexual. 'Es un canto a la libertad del individuo, a su derecho a evolucionar en el sentido que crea, sienta y considere más conveniente. Es el contraste entre las distintas formas de ver la vida'.[21]

El paralelismo entre ideologías políticas y religiosas resulta patente, con cierta carga revanchista. El protagonista evoluciona desde la intransigencia de unas ideas políticas y su machismo afectivo-sexual, a un pensamiento cuestionador capaz de apreciar las contradicciones personales o las del partido comunista en que milita; como de comprender los comportamientos de los demás. En un mundo de amores conflictivos, heterosexuales y lesbiánicos, Salom pretende transmitirnos la idea de que la dialéctica del drama está impulsada por un profundo sentido de verdad y sinceridad, no por pasiones al margen de la moralidad. Incluso, que sus

conductas obedecen a una libertad natural reconquistada, sin tabúes ni contradicciones, más auténtica y honrada que el conjunto de criterios y normativas de las iglesias o de los poderes.

Perforando el tiempo hasta sus obras iniciales y otras no tan lejanas, apreciamos el tremendo corrimiento que se produce en la vida y obra del autor barcelonés, especialmente en *Nueve brindis por un rey*, hasta su último estreno, *El señor de las patrañas*. Casi puede hablarse de una obsesión por las libertades en general, las relativas a las relaciones amorosas y al sexo multidireccional, sin cortapisas externas a los propios individuos.

Su obra *Una hora sin televisión* aborda el conflicto conyugal como debate íntimo de las partes, cuando una de ellas (la mujer) se harta de estar supeditada a la otra, e intenta realizarse afectiva y profesionalmente junto a otro hombre. Hay, pues, un enfrentamiento de los sexos; una liberación frente al gallismo prepotente del hombre, situado en este tiempo de liberaciones y rechazos de tantas dependencias materiales o morales. Por eso coloca a sus dos personajes entre los convencionalismos del pasado (recuerdos, temores, culpabilidades...) y la posibilidad de un futuro más libre e independiente; pero compartido en igualdad profesional y afectiva. Salom aboga por la efectiva liberación de la mujer-esposa de la tela de araña matrimonial: del marido pagador, dueño y señor con derecho a donjuanear por ahí...; de los hijos absorbentes y del qué dirán sociofamiliar.

Si en *Mis cuatro hombres* se producía el plante real de la mujer respecto a sus hombres, aquí acabará regresando al hogar, después de imponerse dialéctica y físicamente al marido, atrapada por su desamparo real; resignada e incapaz de soltar las amarras que la sujetan. En esta ocasión el autor ha preferido espolear al público con el regreso inesperado de Patricia por debilidad y compasión, provocando así su reacción contra los machismos de tantos maridos y contra los imperativos sociales que favorecen la dependencia de la mujer respecto al hombre. Consigue penetrar en los mecanismos sicológicos de la mujer que la llevan a claudicar cuando había ganado la partida. Por supuesto, los planteamientos dramáticos de Salom se realizan al margen de los deberes y derechos cristianos o morales del matrimonio, como simple problema humano.

B) EVOLUCIÓN COMPOSITIVA:

Sus primeras obras suelen ser de estructura cíclica o cerrada, ya que primero surge un elemento distorsionador de una situación, que luego se vuelve conflicto y lucha, para retornar finalmente al cauce normativo. Esto sucede en *Mamá sonríe*. Pese a ser una pieza de los comienzos posee una configuración bien calculada en actos y escenas simétricas, combinando tiempos, lugares y personajes con habilidad dramática notable. A tono con la concepción tradicional, en el acto 1º aparecen casi todos los personajes y el asunto. Este, incluso, desde su conflictividad. En el 2º se desarrollan de modo dialéctico y teatral los conflictos surgidos y las

posturas enfrentadas. El 3º explicita la solución tras una pugna expectante, volviendo al ámbito familiar. Los desenlaces vienen a ser soluciones acordes con el orden preestablecido.

El uso acertado de los recursos escénicos y su intuición teatral posibilita que 'entradas, salidas, mutis, paso del tiempo, lugares y acción, juegos sonoros o lumínicos respondan a un autor un tanto avezado'. Todo lo estructura en orden a resaltar la temática explicitada y la subyacente. Del cine toma la movilidad, tal el "corto" de la estación, que es un modelo de economía dramática, pues con un mínimo de elementos consigue un máximo de elementos expresivos. En esta pieza se sirve de una carta para vertebrar en torno a ella parte de la acción dramática, convirtiéndose en el referente generador del desenlace. Esto sucede también en *El mensaje*, si bien su estructura amorosa-policíaca resulta más complicada y con un mayor dinamismo escénico. Dosifica con destreza los elementos de la trama a fin de mantener la tensión dramática, el suspense o la expectación. Se da una mayor concentración temática en la protagonista y una mejor utilización de los recursos expresivos: 'escenas precisas, diálogos justos e imprescindibles para mostrar la situación de los personajes ante la vida y sus inquietudes'. Tampoco faltan momentos tensos y proclives al melodramatismo, con cierta carga literaria en algunos parlamentos. Pero se observa un claro avance sobre su pieza anterior. Como *Mamá sonríe, es una historia de conversión estructurada en culpa,* peregrinaje y lucha, victimación y redención. Esquema que se reproduce en varias de sus obras: *Culpables*, *El cuarto jugador*, *Falta de pruebas*, *La noche de los cien pájaros* y *Espejo para dos mujeres*.

El triángulo blanco, se halla estructurado en una serie de cuadros costumbristas dentro de la mejor tradición del género, con un diálogo directo e ingenioso, sin chistes ni alardes forzados. La trama resulta ágil, con efectos escénicos sorprendentes. Todo cuanto sucede en escena se fragua entre cuadros y actos. Es decir, los elementos de la intriga y los conciliábulos de los personajes. De esa forma se plantean los problemas con mayor plasticidad teatral, se ahorran situaciones y diálogos excesivos y se concentra la temática en el juego escénico. Toda la acción se produce de manera envolvente, constituyendo cada mujer un circulo entorno al protagonista, si bien el último contribuye a su liberación de los anillos familiares (madre, aya, esposa).

En *Verde esmeralda* la temática, la acción y los personajes están organizados en planos paralelos simultáneos o sucesivos, tan imbricados y entretejidos que a unos asuntos y acciones se oponen siempre otros. En general coexiste una acción escénica con otra externa y simultanea. Esa estructuración entreverada favorece la atención del público, pendiente de lo que ve y de lo que sucede fuera del escenario.

Su estructura no es la convencional entre detectives y ladrones, sino la de amores cruzados. Se dan dos niveles: en uno actúan los cinco personajes y corresponden al quehacer profesional; el segundo esta constituido por las relaciones amorosas. Los ejes dominadores de la comedia son las mujeres, algo frecuente en el teatro salomiano.

Posee la pieza una admirable técnica teatral, combinando los elementos precisos para hacer progresar la acción y crear curiosidad en el espectador. Los recursos escénicos se dan tanto en el plano de la acción como en el semántico, y en general corresponden a tópicos habituales: contraposiciones de sentido e intenciones, gestos, casualidades, comportamientos y acciones paralelas, etc.

Culpables es su gran obra de estructura policial. En ella manifiesta sus notables dotes compositivas de lugares, personajes y mensajes, pues trama, intriga y tema se complican y acrecientan al unísono, al compás de la propia vida humana. Toda la trama se apoya en la estructura que relaciona a los amantes, siendo este plano el soporte del otro. La acción sigue el encadenamiento lógico de los hechos que sorprenden tanto a los protagonistas como al espectador, y consta de presentación, nudo (un 60%) y desenlace. Gradúa con destreza los diferentes recursos a fin de mantener el misterio la emoción y el suspense... hasta llegar al desenlace, que se produce a un ritmo acelerado por el efecto acumulativo de distintas situaciones e incidencias. Los actos causativos de la acción, al igual que otras piezas se producen fuera de escena.

La gran aventura es una de las piezas mejor estructuradas, en la que el lenguaje brota de la situaciones, constituyéndose en la forma de los hechos, su trasunto y realización escénica. La acción esta organizada en escenas alternadas en espacios y tiempos muy próximos. Los parlamentos y las situaciones cumplen su función en paralelismos semánticos enfrentados y contrapunteados, potenciando la expresión temática. Pues a la dialéctica coloquial se suma la confrontación de los lugares escénicos. Lo que permite simultanear las escenas con desplazamientos semicinematográficos muy sugerentes. Esta técnica concentra mayor acción, temática y situaciones diversas en un tiempo y espacios concebidos como un todo vital; lo que facilita la visualización-comprensión global y simultánea del asunto.

En La gran aventura casi todo posee un simbolismo de carácter popular: lugares, espacios, personajes, objetos, nombres... (la carta, el puente, las palomas, el palomar, etc.). Los planos estructural y semántico nacen, se desarrollan y concluyen íntimamente relacionados. En el desenlace forcejean dos fuerzas afectivo-racionales: la intencionalidad inicial y la presión de los propios personajes a través de la tendencia intuitiva, creadora y libre del escritor. En una gran parte de sus obras se impone la primera.

De *El cuarto jugador*, hay que señalar que sus valores dramáticos y estructurales superan con creces al desarrollo temático. Aún más que *Mamá sonríe* o *El mensaje*, es una historia de conversión organizada en: culpa, conflicto-lucha, victimación y redención. El marco geográfico (un país de misión) está en consonancia con la finalidad de la pieza. Las diferentes escenas se contraponen, progresiva y dialécticamente, para potenciar su tesis. Son oposiciones contrastivas entre las posturas de una y otra confesión. Maneja con acierto y soltura los diferentes recursos (personajes auxiliares, ordenamiento de la acción, movimiento escénico, sonido y música,

escenas-globo conformadas en la mente de la protagonista, efectos sorpresivos y, ¡cómo no!, la carta-confesión, quizás innecesaria por la carga melodramática que conlleva.

Esa estructuración de escenas contrapuestas teatral y semánticamente se da en *Motor en marcha*. Inicialmente, quiebra el orden cronológico de los hechos con una primera escena que es consecuencia de las dos siguientes, a fin de dotar a éstas de mayor textura dramática. Consta de dos actos con trece y quince escenas respectivamente, desarrolladas en diversos planos espacio-temporales y semánticos muy bien interrelacionados. Los cuatro lugares escénicos entran en función de un modo alternativo según la temática y el sentido impuesto por el autor. Los tránsitos se destacan por simples oscuros escénicos (23 en total).

La alternancia de escenas está inmersa en la vieja técnica de quebrar una historia en secuencias de sucesos alternados y sincrónicos, tanto para crear la sensación de simultaneidad y paralelismo, como para agilizar la dinámica teatral, convirtiendo la acción en un atractivo caleidoscopio de la vida. Eso provoca que ciertas escenas sean mera prolongación de otras. En algún momento, una escena hablada es simultánea a otra muda en distinto lugar escénico, solapándose ambas con gran plasticidad.

En la evolución progresiva del teatro salomiano, *El baúl de los disfraces* marca un hito importante; resume y anticipa gran parte de sus planteamientos escénicos. Parte de una celebración carnavalesca, símbolo de las efusiones instintivas frente a la normativa diaria. De ahí la constante interacción entre el plano real, el simbólico y el evocado; los disfraces y las transmutaciones semimágicas; además del tono humorístico y poético. El simbolismo de personajes y objetos es casi total y se inscribe en la fantasía total de esta magnífica comedia, potenciando los significados.

Enmarcadas por breves momentos de realidad, dramatiza tres historias de amor que pertenecen al plano de la evocación o el ensueño. En ella interrelaciona pasado, presente y futuro con flexible rapidez y efectividad teatral, y condensa en pocas líneas períodos más o menos amplios. Abundan las escenas y posturas contrapuestas; incluso la reiteración esencial de algunos episodios, pero desde nuevos estados vitales y diferentes perspectivas. A ello contribuye el doblete de personajes-actores en distintas situaciones y hasta con las funciones cambiadas para patentizar significativamente las posiciones amorosas. Algo, al parecer, completamente original dentro del teatro español. Sobre todo esa mezcla perfecta de Ella (personaje del plano fantaseado) con la mujer real de cada tiempo y lugar concreto, fusionando realidad y fantasía.

La conjunción de todos los elementos teatrales le permiten pasar de unos planos a otros con absoluta naturalidad, e incluso mezclarlos, como si la comedia se desenvolviera en un solo nivel. Y ello gracias al personaje símbolo por excelencia, Ella (la mujer) que es quien realiza el tránsito de unos episodios a otros, conduciendo la acción teatral. Entre los recursos manejados por Salom están las canciones vodevilescas, el simbolismo del tiempo, de ciertos objetos y de algunas actitudes.

En esta línea temática y argumental estrenaba uno y tres años después *Parchís Party* y su refundición *Cita los sábados*. La trama se vertebra sobre la alternancia de dos planos: el real y el fantaseado. El primero, casi mera plataforma para el despegue al mundo imaginario y onírico de la protagonista, que se concreta en las partidas de parchís que dos parejas juegan todos los sábados. El segundo, constituido por una serie de episodios más o menos independientes, a través de los cuales realiza sus ensoñaciones de mujer liberada y predominante, compensando las frustraciones de la vida real, sobre todo las afectivo-sexuales.

Su protagonista, Leoncia, es un personaje vaivén entre ambas facetas del ser humano. Quizás por eso, el autor la sube en un asiento que se alza sobre los otros actores, como símbolo externo de esa transposición interior. Los personajes del plano real ejercen también los papeles de los episodios fantaseados; pero contraponiéndolos a los de la monótona realidad, en paralelismos significativos. Con tal duplicidad facilita enormemente la dinámica de la pieza.

Falta de pruebas prosigue, en parte, esquemas anteriores, sobre todo los de Culpables y *La gran aventura*, centrando la acción en el protagonista masculino y en sus luchas internas. Su estructura es plenamente circular, pues se inicia y concluye con la misma escena, anteponiendo al comienzo el mensaje final y encerrando entre ambas toda la trama. La movilidad escénica es muy viva. Los lugares de la acción son seis, con un total de veinticinco transiciones. Es decir, la imprime un ritmo semicinematográfico, con frecuentes mutaciones lumínicas, función narradora del protagonista, uso de monólogos dirigidos al publico, y "un desdén absoluto de reglas y unidades clásicas". Como antes, desarrolla escenas enfrentando los sentimientos e ideas de los personajes, situaciones, etc., mediante contraposiciones o paralelismos, más que por la dialéctica verbal. Dentro de esa técnica utiliza también el teatro dentro del teatro.

Su versión posterior *La noche de los cien pájaros*, difiere bastante en su estructura, a tono con obras precedentes. Suprime un total de once escenas, añade cinco, refunde otras y desaparecen cuatro personajes; se elimina el monologo inicial de culpabilidad y descripciones de personajes; pero introducen en su lugar una escena situada cronológicamente al final, anticipando no solo su culpabilidad, sino también su retorno a la ortodoxia del hogar. Se da una zizagueante alternativa de avances y retrocesos en el tiempo, con acciones en el plano real y otras evocadas (u oníricas); a veces simultáneas y sin transiciones escenográficas. La sucesión de cuadros con valor semántico contrastivos está más acentuada. La ordenación cronológica de la acción se quiebra en pro de las oposiciones semánticas. A tal fin, llega a crear escenas-cuña dentro de otras.

Incardinada en el eje ético-cristiano de culpa inicial, conflicto-lucha, victimación y redención (tan permanente en la obra salomiana), se halla *Espejo para dos mujeres*, muy próxima a *Falta de pruebas* en el tiempo, la estructura y, en parte, la temática. El tiempo real representado es apenas cuatro días, en una jornada de seis; pero insertando referencias a un período que abarca dos generaciones. Por su simetría espacio-temporal y escénica puede decirse que se

ajusta bastante a la unidades clásicas, con un primer acto fundamentalmente positivo de escenas sucesivas, un nudo-conflicto-aclaración y un desenlace baste rápido, emotivo y ejemplar.

Dentro de un realismo comedido, la línea argumental se apoya en sucesos de responsabilidad moral, desentrañados escénicamente por una exteriorización sicológica de los mismos, hábil y emotiva. No siguen un orden cronológico estricto, sino que afloran en alusiones retrospectivas al hilo de los acontecimientos actuales, en interrelaciones de efectos a causa o viceversa. Es 'una obra muy bien hecha, con un desarrollo argumental original e infrecuente, que mantiene siempre la tensión y un interés expectante', pese al final proclive al melodrama.

El hombre del violín es una pieza humorística y sainetesca con visos de tragicomedia y cuyo eje vertebrador es la figura del viejo violinista. Al ser una obra preferentemente evasiva, organiza la trama con una serie de sucesos más o menos superpuestos, con algunos cuadros entrañables cargados de plasticidad, tiernos y llenos de humor, ordenados de forma progresiva hacia la consecución de la risa o la emoción; pero que disuenan al encajarlos. Por el carácter cómico predominan los embrollos de la acción, lances sorpresivos, equívocos, agudezas, réplicas intencionadas, chascarrillos, expresiones descaradas y un tanto grotescas, apartes contrapuntísticos, disparates y meteduras de pata, arreglos fáciles e ingeniosos, confusiones lé icas, etc. todo dosificado dentro de unos diálogos vivaces y de situaciones divertidas.

Fundamentalmente existen tres espacios escénicos: la calle (donde temporalmente se coloca el bar), la buhardilla del violinista y la casa del representante Rosendo. Las dos primeras con un marcado ambiente sainetesco-costumbrista. Escenográficamente la calle representa esa línea de conjunción y distanciamiento entre el mundo acomodado (fachadas señoriales) y el suburbial (de aspecto deteriorado). Salom juega con las oposiciones, contrastes y paralelismos de problemas y estados de ánimo, tanto para excitar la hilaridad del público, como su favorable sentimentalidad hacia el viejo violinista.

En el juego escénico se salta del plano risible a otro más ingenuo, emotivo y bastante ternurista, que enlaza, por ejemplo, con *La gran aventura* o *El triángulo blanco*. En un momento dado, la trama burlesca se vuelve contra sus organizadores, y lo que podía ser el final del sainete toma nuevos derroteros. En ese punto la pieza se hubiera trocado en tragicomedia más profunda si la excesiva sensiblería y desenlaces felices sin ton ni son no lo impidiese. Algunas escenas sólo tienen función vehicular hacia otras posteriores, o son incrustaciones para resaltar los contrastes entre Rosendo y el violinista. Incluso fusiona parlamentos sueltos de varias escenas en una, formando una especie de letanía recitativa laudatoria. De momento, es la primera vez que surge en su teatro, siendo inusual en general.

La casa de las chivas 'se inscribe plenamente en las formas tradicionales, con un realismo casi naturalista, con algo de reportaje, y basada sobre todo en sus personajes'.[22] Obra lineal en el tiempo y el espacio, sin vueltas atrás ni transposiciones espacio-temporales, con una clara unidad de acción dentro de la estructura redentora de otras precedentes; pero, eso sí, constituyéndose en una de las mejores piezas del teatro español del siglo XX. Tanto por el vigor de la

temática, como por la gradación estructural de la misma en un ámbito bastante reducido. Dado que no conlleva novedades formales respecto a su obra anterior, no reiteraré lo ya dicho.

En cambio, *Los delfines* suponen otro salto cualitativo en la concepción formal y técnica de su teatro, pues manejando la mayoría de los recursos empleados antes, ahora adquieren una mayor fluidez y flexibilidad al transformarlos con gran libertad y potenciarlos significativamente. De entrada, configura un lugar escénico constituido por el proscenio y cinco plataformas escalonadas, indicativas de los niveles dentro de la familia-empresa, unidas por una escalera de caracol en un contexto espacio-temporal abstracto, universalista y simbólico muy original. Aun significando estratificaciones e incomunicación, no se constituyen como espacios cerrados e independientes; unas veces funcionan simultáneamente, otras de un modo aislado y alternativo. El juego de luces, sombras y sonidos contribuyen a situar al espectador en cada momento.

Conjuga con gran soltura espacios y tiempos diversos, sin necesidad de definirlos explícitamente; con pocas referencias en los parlamentos (consecuencia de su economía verbal y escénica), pasado y presente se mezclan en un vaivén entre la realidad actual, la pretérita e, incluso, la porvenir... Otra novedad consiste en que gran parte de los diálogos y de la acción son proyección de los pensamientos del protagonista, no la auténtica interrelación de los personajes. De ahí la función narradora que asumen Juan y Carolina, o el lenguaje expresionista de los mismos, junto a otros más naturalistas. Son frecuentes, también, los monólogos mixtos (en parte autocoloquios), y los alegatos al público. Los monólogos se incrustan, a su vez, en una especie de estructura cíclica introspectiva o narrativa, que interrumpe la acción, la estimula o modifica. El autor los utiliza, asimismo, para suplir parte de ella y recabar mejor la reflexión de los espectadores; para plasmar verbal y teatralmente la soledad e incomunicación entre unos y otros, junto al aislacionismo de las plataformas.

El tránsito de unas escenas o otras se produce de múltiples maneras: por indicación previa desde los monólogos o la función narradora; por exigencia de la acción desarrollada; por la fusión de parlamentos coloquiales y monólogos; como plasmación inmediata de lo referido o pensado antes; o bien, surgen cual apartes del teatro convencional. El desenlace, breve y muy plástico, tiene lugar en una mezcla de monólogo-diálogo entre Carolina y su nieto, de gran eficacia dramática.

La playa vacía se halla, por su forma,a caballo de sus obras realistas y de fantasía. Responde bastante al esquema de los autos sacramentales, pues escenifica la lucha tensional entre los valores del espíritu y los de la carne; aunque huyendo de las alegorías clásicas puras, lo que puede despistar al espectador no avezado. Es una mezcla de alegoría y realismo, fusionando e interrelacionándose continuamente ambos planos semánticos. Por lo demás, el juego escénico continúa en línea con las precedentes; de un modo especial con *El baúl de los disfraces*, o con algunas escenas evocadas de *El corto vuelo del gallo*. El misterio sustituye aquí a la habitual expectación o suspense.

Al elaborar nuevas piezas, el autor usa indefectiblemente las conquistas anteriores e intenta renovarlas al mismo tiempo. Esto sucede de modo palpable en *Viaje en un trapecio*, comedia farsesca y paródica, con sus golpes de humor y sus rictus de profunda tristeza o desencanto. Por su temática y estructura casi resulta una versión parcial y pesimista de *El baúl de los disfraces*. Su novedad más importante radica en ser una representación teatral, dándose tres planos: el mínimo de la realidad como actores actuales; la propia historia-función y, dentro de ésta, los planos real y evocados o ensoñados. Por lo demás, maneja espléndidamente todos sus recursos anteriores: paralelismos, contrapunteados, analogías, paradojas, desdoblamientos y fusión de personajes; función narrativa, monólogos, alternancias; combinaciones agilísimas de espacios y tiempos diversos; interrelación o fusión de planos; creación de personajes prototípicos y caricaturescos propios de la farsa, etc.

En la obra de asunto político-religioso, *Tiempo de espadas*, mantiene una organización compositiva semejante a *La casa de las chivas* y *Espejo para dos mujeres*. Se acomoda a las tres unidades y se desenvuelve en un ámbito cerrado de conciliábulo. Como en ellas, es predominantemente realista y de fuertes tensiones sicológicas, afectivas o religiosas. Los personajes entran y salen justificados casi sólo por los diálogos, por el enfrentamiento de posturas, concepciones socio-político-religiosas, ideas o sentimientos. La sucesión de escenas, por tanto, se acopla a dicho ritmo.

La tensión dramática brota, sobre todo, del juego dialéctico-verbal, de la acción interior y de la magnífica caracterización de los personajes. También hay que anotar el uso especial de la función narradora de algunos, que inician y concluyen los actos con parlamentos-citas tomados de los Evangelios, sin que haya siempre correspondencia entre ellos y el contenido de los recitados. Vienen a ser 'el contrapunto de la acción. corroboraciones con valor emocional y estético'; pero también doctrinal.[23] Las referencias al exterior resaltan aún más el cerco del poder político en torno a los conjurados, y contribuyen a crear un clima de ahogo dentro de la escena. Estructuralmente se contraponen ambos ámbitos, siendo la presencia del exterior la amenaza coercitiva de las libertades. Desde ahí la transposición a nuestro tiempo parece clara. Asimismo, es algo nuevo en su teatro (y luego casi habitual en las obras de asunto histórico), la doble transposición significativa espacio-temporal de unas épocas a otras, adquiriendo la acción un simbolismo evidente.

Nueve Brindis por un rey, aun dentro de una temática similar, constituye un giro notable en la dirección de su producción, incluso en la estructuración formal, a tono con la mayor libertad de las materias tratadas. Salom elige la forma incisiva de la farsa, con dos niveles expresivos: el más o menos serio (debate dialéctico de ideas, intereses, pasiones e intrigas) y el propiamente farsesco-paródico (con apriorismos, mofas, acción carnavalesca, desfachateces y anacronismos referenciales). Entrevarándose con tales niveles establece la doble transposición semántica referida. Dichos planos, en parte proyectados recíprocamente, se interseccionan en un eje común: el derecho individual y colectivo a organizarse libremente, sin imposiciones de nadie.

Se da una continua alternancia e interferencia entre las escenas paródicas, de farsa grotesca, y las virtualmente serias (o dialéctico-discursivas), sin transiciones delimitativas. Como si el flujo de los parlamentos se metamorfoseara a capricho, de un modo natural. Unas veces son incisos que escenifican lo referido inmediatamente; otras, fanfarrias estrafalarias, con suplantación paródica de personajes.

Parte de la acción, externa al continuo escénico, se plasma de manera alusiva o en sus efectos, sirviéndose de recursos sonoros y luminosos. Hay, pues, un gran movilidad a base de escenas muy breves y dinámicas (nunca ocupan más de tres páginas), conjugadas en oposiciones paralelismos etc, tanto en el plano dialéctico como en el dramático. Al igual que en otras piezas imprime a ciertos personajes una función narradora (casos de Fabián y Vallseca), que asumen el papel característico del coro clásico (declamador, profético, critico..). Asimismo, entremezcla en las escenas del contexto histórico elementos del tiempo actual, y los personajes saltan del proceder medieval al contemporáneo en un vaivén vertiginoso, sin transiciones ni acctaciones, con el fin de justificar tanto en el tiempo pasado como en el presente. De ahí el constante uso de elementos anacrónicos. Utiliza imágenes escenográficas y las posturas de los personajes para potenciar visualmente sus ideas desmitificadoras (emisión del voto de los compromisarios, o el brindis tras el compromiso).

Cambiando drásticamente el tono, *La piel del limón* conlleva parecida movilidad en el juego de situaciones, tiempos y espacios; también por la ausencia de escenografías diferenciadas, ya que el espacio escénico es siempre el mismo, sin más variaciones que las causadas por elementos sonoros y luminosos, amen de las actitudes de los actores en el transcurso de la acción.

Obra en dos actos y dos tiempos separados por tres años. En ambos se parte de la celebración de un cumpleaños; sin embargo, los sucesos desarrollados no se atienen a la cronología, ya que escenas del segundo acto son anteriores a otras del primero. Existen dos niveles sico-afectivos enfrentados, el ortodoxo de la familia constituida y el de los enamorados adúlteros. La acción del segundo va condicionada al paralelismo y contraste con el primero, en alternancias más o menos sucesivas en torno a esas dos celebraciones de cumpleaños, con el fin de resaltar dramáticamente la tesis del autor.

La movilidad escénica es es enorme, tal vez excesiva, al romper la mínima ligazón cronológica de situaciones, estados anímicos, acontecimientos y tiempos. En los dos actos se producen 46 cambios, repartidos por igual entre ambos campos sico-afectivos. No obstante, si nos atenemos a los cuadros espacio-temporales manejados, se reducen a tres más tres en cada acto; pero desarrollados en una misma escenografía que concentra todas las energías en el angustioso drama de los personajes, forzando la atención del espectador sobre la problemática.

Una novedad a resaltar en la obra, es la ausencia de mutis físicos en los actores ; pero, sobre todo, la conjunción en una misma actriz de hija y amante, simbolizando en un mismo personaje los dos amores del protagonista y su desgarro al tener que separarlos. Por lo demás,

se atiene a los recursos habituales de su teatro en una progresiva complejidad y enriquecimiento de formas dramáticas.

En su obra posterior, *Una hora sin televisión*, aborda el tema de la separación matrimonial; pero dramatizando únicamente el debate sobre la ruptura por parte de la mujer. De ahí su ceñimiento a las tres unidades clásicas, al compás de los movimientos musicales **moderato** (presentación), **andante** (inicio-aclaración), **adagio** (complicación del debate) y **majestuoso** (paroxismo y desenlace), no tan patentes. Todos los movimientos son cíclicos, sumándose unos a otros en una condensación dramática impresionante. Salom consigue salir airoso del empeño, tanto por la fuerza y ductilidad de los diálogos, como por las tácticas empleadas para crear y mantener la atención dramática.

La estructura de *Historias íntimas del Paraíso* enlaza con las formas e intenciones de *Nueve brindis por un rey*, *La piel del limón*, etc.; aunque retoma el fluir cronológico de las escenas en un escenario natural y unívoco. La carga doctrinal lastra bastante la acción dramática. En clave de farsa humorística y paródica, en un contexto mitad idílico y mitad hipesco, sirviéndose del juego contrastivo entre las diferentes secuencias, reconstruye la historia del Paraíso Terrenal, enmendando la plana al Creador a tono con las corrientes libérrimas del feminismo y erotismo actual. La obra resulta un tanto maximalista y maniquea, donde los buenos aparecen como tontos y los **espabilados** como **luceros del alba**. En su afanoso trajín por desmitificar, mitifica los valores contrarios.

En *El corto vuelo del gallo* ensaya con las diferentes formas teatrales, consiguiendo una obra compleja y llena de matices, en la que realismo y surrealismo se superponen y entremezclan. En ella acrecienta los recursos utilizados anteriormente. La acción transcurre en El Ferrol y en Madrid; pero con transposiciones evocadoras a otros ámbitos. Si bien el espacio escénico permanece casi invariable. De sus veintiocho escenas, diecisiete vienen a ser incisos, aunque los límites resultan difusos, pues se salta de la realidad a la ficción o los sueños con entera libertad, siguiendo su propia asociación de ideas, contraposiciones, o intensificaciones semánticas respecto al sentido global de la pieza. En el paso de unas a otras (alejadas o no en el tiempo y el espacio) utiliza diversas técnicas, entre otras la del fundido cinematográfico, o la asunción de diferentes papeles-función por parte del actor en un momento dado. Otras veces las escenas funcionan como eco o aclaración de la precedente, bien por intensificación positiva, bien por contraste, o por la simple actuación en función narrativa de algún personaje; se dan escenas surgidas de vivencias subjetivadoras (cual **globos** de tebeo) y escenas futuras e inexistentes en la historia teatralizada; pero sin ningún tipo de transiciones escenográficas.

Esta obra prescinde de las barreras espacio-temporales con mayor profusión y libertad, creándose un continuo escénico sin entradas ni salidas. Los personajes permanecen en el escenario durante gran parte de los actos, retirándose al fondo cuando no participan en la acción teatral o surgiendo del mismo para intervenir. Algo así como si el escenario fuera un estante de

títeres abierto al público y manejados por el titiritero según la secuencia de la historia representada.

Un recurso original en la pieza, consiste en que los sonidos del avión siniestrado de Ramón Franco vaguen de una escena a otra, ya iniciándola, cerrándola o como latiguillo concienciador de la dictadura opresora. También conjuga la técnica de inmersión en el mundo síquico de un personaje con el distanciamiento; bien representando las imágenes de su mente, bien diferenciando al actor respecto a su personaje; de tal manera que el publico perciba nítidamente que los actores representan sucesos pertenecientes a personajes de ficción.

Dentro de un mismo parlamento, logra conjugar realidad y evocación, pasado, presente y futuro, en un paréntesis de ida y vuelta: ya sea evocador de la vejez anticipada y nostálgica, ya sea transfiriendo al futuro su intuición de la vejez sin los hijos. Al combinar la actuación normal de los personajes con su función narrativa, evocadora, o ensoñada, alterna de forma paralelística los diálogos de grupos de personajes distanciados por el espacio y el tiempo; pero que fusiona en un mismo lugar y tiempo escénico. De esta manera subraya el distanciamiento entre las concepciones, ilusiones y afectos de unos u otros personajes. La dicotomía está muy radicalizada, pues se establece entre bandos opuestos y bien perfilados: Nicolás-padre e hijo más Ramón (próximos a la visión de una España liberal), frente a Pilar-madre e hija, y F.Franco. En algunos momentos ambos grupos confluyen humorísticamente en una escena, a fin de acrisolar los comportamientos de unos y otros por contraste simultaneo-alternativo.

Su pieza televisiva, *Mis cuatro hombres,* reproduce el esquema de diferentes episodios enhebrados por un protagonista y un mismo tema: el de la realización personal de una mujer como hija, esposa, madre y amante, frente al hombre. Su estructura es la propia del guión cinematográfico en orden cronológico, pero con claro predominio de los elementos teatrales, exceptuando las referencias a primeros o segundos planos y a enfoques desde campos diversos. Hay que señalar su perfecta construcción, ordenando con habilidad e ingenio las diferentes secuencias en un continuo escénico muy vivo y plástico, con predominio de la acción y el dialogo vivencial sobre la exposición oral de los problemas.

Lo distintivo de *Un hombre en la puerta* es el desdoblamiento crítico que realiza sobre la evolución de un mismo personaje, en su etapa de juventud y madurez, pero simultaneando ambas etapas en una serie de contrapunteados paralelísticos, en los que enfrenta en el presente escénico las diferentes opciones de su vida política y afectiva. No se reduce al simple cotejo e interrelación, pues suele fusionar la acción de varios tiempos. De esta forma dramatiza el enfrentamiento dialéctico del protagonista consigo mismo en diferentes tiempos y situaciones distintas, acerca de la verdad subjetiva de cada cual en esos momentos concretos, doblándose en dos actores. En cambio, el personaje femenino (joven o madura) siempre es el mismo en ambos tiempos.

La separación de los actos se produce en medio de la escena que introduce al tercer personaje (Berta), creador de tensiones y nuevo vértice del triángulo amoroso entre Víctor y

Mirian, pues es la amante de ésta. Con ello sumerge rápidamente al espectador en el asunto al reanudarse el acto segundo. La obra contiene dos actos temporales (que a veces se fusionan) y dos temáticos bien diferenciados, pese a su imbricación constante: el amoroso (Víctor-Mirian y Berta-Mirian) y el político, en parte subsidiario del primero y enfrentado a él. Asimismo la bipolaridad antagónica se da entre Víctor-adulto ◂---▸ Víctor-joven, como entre Víctor-Mirian frente a Berta-Mirian. Existen grandes concomitancias formales con *El corto vuelo del gallo*, *Nueve brindis por un rey*, *Tiempo de espadas*, etc, por lo que no insistiré en ello.

La pieza semihistórica, *El Padre las Casas*, tiene una estructura muy parecida a las citadas. Incluso toma de *Los delfines* el desarrollar la acción en dos niveles distintos más o menos alternados. Uno superior y otro inferior. Algunas escenas comparten los dos niveles escenográficos. Merece destacarse la libertad técnica de englobar en la escena que inicia y concluye el primer acto, las cuatro relativas al primer viaje al Nuevo Mundo. Los efectos musicales se hayan repartidos con gran habilidad y eficacia, potenciando plásticamente la fuerza expresiva de las palabras y de las actuaciones. Así, la reiteración de los cantos religiosos de los frailes o la música del indio Señor, para significar la coincidencia del pensar y sentir de unos y otros. También efectúa, con valor paródico unas veces, el que unos mismos actores-personajes ejerzan el papel de otros (los de Fernando el Católico, Carlos I, o de sus consejeros).

En su última pieza representada, *El señor de las patrañas*, reitera de un modo u otro las formas y recursos habituales en su teatro; eso sí, combinándolos con gran maestría y desparpajo. La estructura inicial corresponde al esquema del "teatro dentro del teatro". El tiempo de la acción corresponde al siglo XVI; pero la temporalidad es solo relativa, a causa de su bipolaridad semántica El autor juega con las proyecciones paradigmáticas del pasado al presente, una vez imbuido áquel de la dinámica ideológica y hábitos del tiempo actual. Existen, pues, dos planos escénicos, el de los ensayos de la obra que la familia Timoneda prepara para las fiestas y el de la vida familiar en el contexto valenciano de la época. La extensión del primero resulta mínima, funciona como acicate y estímulo desde la desenvoltura desvergonzada de la farsa.

Las escenas reales comienzan siendo meros comentarios a lo representado; pero pronto se complican y acaparan casi toda la acción. La primera parte se conduce en tono de farsa fresca y divertida; luego, con excelente agilidad constructiva, va aflorando el drama sociopolítico provocado por la aparición de elementos opresores (la Contrarreforma). Se acentúa la simetría de ambos actos en cuanto al tema, por la establecida en la obra al envolver las escenas reales entre las representadas.

NOTAS FINALES:

1.- André Saint-Lu en la presentación de la obra.

2.- O. Cit. pág 79.

3.- O. cit., pg. 101.

4.- Jano, Barcelona, 24-30 de abril de 1987.

5.- O. cit., pg. 19.

6.- Lorenzo López Sancho: A B C, Madrid, 13-7-87.

7.- Blanco y Negro, pág. 116, junio 1988.

8.- *Diario 16*, Madrid, 26-10-90.

9.- El Público, Madrid, enero-febrero de 1991. Y en *Época*, *Madrid*, *12-11-90*.

10.- El Público, Madrid, nov.-dic. del 91.

11.- R. S.: Época, Madrid, 12-11-90.

12.- Acteurs /Auteurs, París, nov.-dic., 1990. Pág. 87.

13.- A B C, Madrid, 22-10-90.

14.- El País, Madrid, 21-10-90.

15.- R. S.: *Época y* F. López Negrín: A B C; Madrid, 12-11-90.

16.- Irène Sadowska-Guillon: Acteurs / Auteurs, París, Nov.-dic., 1990.

17.- A B C, Madrid, hacia el 14-10-90.

18.- E. Centeno: *Diario 16*, Madrid, 26-10-90.

19.- Lázaro Carreter: Gaceta Ilustrada, nº 126, Madrid, 14-12-80.

20.- El Imparcial, Madrid, 26-9-80.

21.- El Norte de Castilla, Valladolid, 8-8-84.

22.- Jaime Salom: antecrítica a *La casa de las chivas.*

23.- Josefina Carabias, YA, Madrid, 30-9-72.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS ESTRENADAS:

Senda y camino (En coautoría con Andrés Cobo): Teatro Barcelona, Barcelona, 9-2-45.
Marrón a Rayas (En coautoría con Andrés Cobo): Teatro Studium, Barcelona, 12-2-45.
Un corazón que hace tic - tac: Teatro Barcelona, 1-3-1.946.
Se casa Berta sin Germán: Teatro Barcelona, 14-2-1.947.
Demasiado pobres: Sala Partenón, Barcelona, 1.947. Y en la Academia de Oratoria, 21-2-47.
Un bebé para papá, Teatro Barcelona, 4-2-48.
Mamá sonríe: Casa de los Sres. Salom, Barcelona, 31-5-1.948.
El mensaje: Teatro Arriaga, Bilbao, 14-5-1.955.
El triángulo blanco: Teatro Guimerá, Barcelona, 2-12-1.960.
Verde esmeralda: Teatro Alcazar, Madrid, 22-12-1.960.
Culpables: Teatro Reina Victoria, Madrid, 8-8-1.961.
La gran aventura: Teatro Candilejas, Barcelona, 24-11-1.961.
El cuarto jugador: Teatro Pincipal, Lérida, 5-10-1.-962.
El baúl de los disfraces: Teatro Windsor, Barcelona, 2-1-1.964.
El hombre del violín: Teatro Principal, Palma de Mallorca, 7-1-1.964.
Juegos de invierno: Teatro Infanta Beatriz, Madrid, 31-1-64.
Falta de pruebas, Teatro Barcelona, 16-9-1.964.
Espejo para dos mujeres: Teatro Windsor, Barcelona, 20-9-1.965.
Parchís party: Teatro Valle Inclán, Madrid, 4-12-1.965.
Cita los sábados: Teatro Candilejas, Barcelona, 23-3-1.967.
La casa de las chivass: Teatro Moratín, Barcelona, 22-3-1.968.
Los delfines: Teatro Calderón de la Barca, Barcelona, 31-1-1.969.
La playa vacía: Teatro Lara, Madrid, 20-11-1.970.
Viaje en un trapecio: Teatro Moratín, Barcelona, 27-11-1.970.
La noche de los cien pájaros: Teatro Marquina, Madrid, 10-2-1.972.
Tiempo de espadas: Teatro Beatriz, Madrid, 27-9-1.972.
Nueve brindis por un rey: Teatro Beatriz, Madrid, 27-9-1.974.
La piel del limón: Teatro Marquina, Madrid, 10-9-1,976.
Historias íntimas del Paraíso: Teatro Marquina, Madrid, 6-10-1.978.
El corto vuelo del gallo: Teatro Espronceda 34, Madrid, 18-9-1.980.
Un hombre en la puerta: Teatro Lara, Madrid, 10-5-1.984.
Una hora sin televisión: Teatro Principal, Alicante, 12-2-1.987.
Las Casas, una hoguera en el amanecer, Teatro Jorge Negrete, Mexico, 31-8-90.
El Señor de las patrañas: Teatro Centro Cultural de la Villa, Madrid, 19-10-90.

Las Casas, una hoguera en el amanecer, Teatro Jorge Negrete, Mexico, 31-8-90.

El Señor de las patrañas: Teatro Centro Cultural de la Villa, Madrid, 19-10-1.990.

OBRAS EDITADAS:

Verde esmeralda, Colección Teatro nº 322, Escelicer Madrid, 1.962.

Culpables, Colección Teatro nº 337, Escelicer, Madrid, 1.962.

Ein man soeben erschossen worder (Culpables). (Adaptada por kurt Arca), Theater Verlad Kurt Desch, Munich, 1.964.

El mensaje, Colección Teatro nº 358, Escelicer, Madrid, 1.963.

La gran aventura, Catalunya Teatral nº 86,Editorial Millá, Barcelona, 1.963

Juegos de invierno, Colección Teatro nº 417, Escelicer, Madrid, 1.964.

El baúl de los disfraces, Colección Teatro nº 453, Escelicer, Madrid, 1.965.

" " , en Teatro Español 1.963-64, Aguilar, Madrid, 1.965.

" " , Colección Pequeño Tesoro nº 25.163, Círculo de lectores, Barcelona, 1.964

Ewige Eva (El baúl de los disfraces). (Adaptación de Kurt Arca, Theater Verlad Kurt Desch, Munich, 1.966.

Parchís party, Colección Teatro nº 498, Escelicer, Madrid, 1.966.

Espejo para dos mujeres, Colección Teatro nº 511, Escelicer, Madrid, 1.968.

Falda de pruebas, Colección Teatro nº 582, Escelicer, Madrid, 1.969.

La casa de las chivas, Colección Teatro nº 615, Escelicer, Madrid, 1.969.

" " , Teatro Español 1.967-68, Aguilar, Madrid, 1.969.

" " , Teatro Representativo Español, Escelicer, Madrid, 1.972.

Los delfines, Colección Teatro nº 638, Escelicer, Madrid, 1.969.

" , Teatro Español Contemporáneo 1.968-69, Aguilar, 1.970.

La playa vacía, Colección Teatro nº 673, Escelicer, Madrid, 1.971.

" " , Teatro Español 1.970-71, Aguilar, 1.971.

Viaje en un trapecio, Colección Teatro nº 684, Escelicer, Madrid, 1.971.

La noche de los cien pájaros, Colección Teatro nº 716, Escelicer, Madrid, 1.972.

" " , Teatro Español 1.971-72, Aguilar, 1.973.

Tiempo de espadas, Colección Teatro nº 732, Escelicer, Madrid, 1.973.

" " , Teatro Español 19.73-74, Escelicer, Madrid, 1.975.

Nueve brindis por un rey, Colección Teatro nº 771, Escelicer, Madrid, 1.975.

" " , El Espectador y la Crítica (El teatro en España en 1.974), Prensa Española, Madrid, 1.975.

La piel del limón, Colección Teatro nº 783, Escelicer, Madrid, 1.976.

" " . Introducción de Phillis Zatlin, Ediciones Almar, Salamanca, 1.980.

El corto vuelo del gallo. (La contravertida historia del padre de los Franco), Estudio preliminar de Rafael Abella, Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1.981.

El corto vuelo del gallo (Versión inglesa), en Drama contemporary spain; Performing Arts Journal Publicationes, Nueva York, 1.982. (Junto a obras de Buero, F.Nieva y Martín Recuerda).

Historias íntimas del Paraíso, C.T.A.E., Arte Escénico n º 34, Preyson, Madrid, 1.984.

Un hombre en la puerta, C.T.A.E., Arte Escénico nº 55, Preyson Madrid, 1.985.

Las Casas, una hoguera en el amanecer, Ediciones Cultura Hispánica del ICI, Madrid, 86.

Una hora sin televisión, C.T.A.E., Biblioteca A. Machado de Teatro vol. 31, Madrid, 88.

Teatro Selecto de Jaime Salom: Culpables; El baúl de los disfraces; La casa de las chivas; La playa vacía; Viaje en un trapecio. Introducción de Jaime Delgado, Escelicer, Madrid, 1.971.

Jaime Salom: *La casa de las chivas; el baúl de los disfraces*. Introducción de F. Carlos Sainz de Robles, Colección Austral nº 1529, Espasa-Calpe, Madrid, 1973.

Teatro de Jaime Salom: Culpables; El baúl de los disfraces; Espejo para dos mujeres; Cita los sábados; La casa de las chivas; Los delfines; La playa vacía; Viaje en un trapecio; La noche de los cien pájaros; Tiempo de espadas. Introducción de Luis Mª Ansón, "El autor imprescindible, G. del Toro, Editor, Madrid, 1.974.

OBRAS ADAPTADAS y ESTRENADAS:

Un tal Señor Blot (adaptación de Robert Roca de la nov. ela de Pierre Daninos): Teatro Poliorama, Barcelona, 28-1-1.966.

La muralla china (de Max Frisch): Teatro Bellas Artes, Madrid, 22-1-1.971.

El rehén (de Brendan Beham): Teatro Bellas Artes, Madrid, 14-12-1.973.

OBRAS SIN ESTRENAR NI EDITAR:

Ha pasado una vida, de 1.946.

La hora gris (Atardecer), de 1.951-52.

Huelga de ratones, 1.956-57.

Los chicos de la banda, 1.958-59.

Motor en marcha, (Ensayada y a punto de estrenar en el Teatro Poliorama de Barcelona, 18-1- 1.966.

Jerusalén, hora cero (sobre las cruzadas), de 1.982

Mariposas negras, de 1.989

Como una diosa (sobre Elena Gala, mujer de Dalí), 1.990-91.

No cuentes las velas de la tarta, de 1.991.

ESTUDIOS SOBRE SU TEATRO. RESEÑAS EN LIBROS. ETC.:

Abella, Rafael: Nicolás Franco, el gallo de vuelo corto, en Tiempo de Historia, año VII, nº 74, enero de 1.981. Págs. 54-57.

Alvaro, Francisco: El Espectador y la Crítica, Edición del autor, Valladolid, 1.959-70.

----------: " " , Años 1.960,64,65,67,69,70,71,72,74,76,78, Prensa Española, Madrid.

Aragonés, Juan E.: Teatro español de posguerra, Publicaciones Españolas, Madrid, 1.971.

Arco, Manuel del: Hablar con ton y son, Planeta, Barcelona, 1.969.

----------: Mano a mano, Planeta, 1.972.

AA. VV. : Cuadernos para el diálogo (Nº extraordinario sobre teatro), junio de 1.966.

AA. VV. : Panorama del teatro en España, Editora Nacional, Madrid, 1.973.

AA. VV. : ¿Quién es quién en las letras españolas, Instituto Nacional del Libro, edit. Castilla, Madrid, 1.973 y 79 (3ª).

AA. VV. : Diccionario de la Literatura Española I: Autores, Planeta, Barcelona, 1.975.

AA. VV. : Ideologías para un rey, Edit. Aguaribay, Madrid, 1.975 (6ª).

AA. VV. : Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo, vol. VIII, Nº 2, Cincinnati, Ohío (EE.UU.), 1.982. Número monográfico sobre J. Salom.

Blanco Aguinaga y otros: Historia Social de la Literatura Española, vol. III, Castalia, Madrid, 1.979.

Brunel, Jöelle: Les personnages feminins dan l'oeuvre de Jaime Salom, Université Paul Valery, Motpelier, 1.975.

Carol, José: Entre la espada y la pared. Interrogatorio a los españoles, Ediciones Rondas. Barcelona, 1.974. Págs. 255-60.

Copette, Jacqueline: *La playa vacía*, traducción y comentario, Institut Libre Marie Haps, Université Catholique de Louvain, Bélgica, 1.986.

Cherubini, Arnaldo: I medici scrittori del XV al XX secolo, Monte dei Paschi de siena, 1.982.

Debue, Jöelle: *Culpables*, traducción y comentario, Institut Libre Marie Haps, Université Catholique de Louvain, Bélgica, 1.987.

Devulder, Rosaline: *Los delfines*, de Jaime Salom, traducción y comentario, Institut Libre Marie Haps, Université Catholique de Louvain, Bélgica, 1.980.

Escribano, Marianna: La otra realidad de Jaime Salom, Tesina, 1.986.

García García, Estela: Hacia la definición del hombre en la obra de Jaime Salom, Tesina.

García Baquero, J.: Cien años de teatro europeo, Dirección G. de Música y Teatro, Madrid, 1.984

García Lorenzo, Luciano: El teatro español, hoy, Planeta, Barcelona, 1975.

Gondry, Françoise: *Tiempo de espadas*, de Jaime Salom, Traducción y crítica, Institut Libre Marie Haps, Université Catholique de Louvain, 1.980.

Hera, Alberto de la: *Nueve brindis por un rey, Primer Acto* nº 177, febrero de 1.975.

Holt, Marion P. : Jaime Salom, en The contemporary spanish theater 1949-72), Twayne Publishers, Boston, 1.975.

Hoz, Enrique de la: Panorámica del teatro en España, Editora Nacional, Madrid, 1.973.

Izquierdo G., Jesús: Amor y matrimonio en la obra de J. Salom, Universidad de Granada, 1.979.

Kopp, Marianne: Objetividad y universalidad versus realidad. Primer Acto nº 113, Octubre de 1.969.

Kopp, Marianne: Grunzüge im theater von Jaime Salom, Gutemberg-Universität Mainz Fachbereich Anfewandte, Alemania, 1.973.

Marquerie, Alfredo: Realidad y fantasía en el teatro de Jaime Salom,Escelicer, Madrid, 1.973.

Medina, Tico: *Jaime Salom, el ojo y la máscara*, en De todos los colores, Editorial Dopesa, Barcelona, 1.974.

Mignon, P. L. : Historia del teatro contemporáneo, Guadarrama Madrid, 1.973.

Molero Manglano, Luis: Teatro español contemporáneo, Editora Nacional, Madrid, 1.974, págs. 321-335. Sobre *La casa de las chivas* y *Los delfines*.

Monleón, José: Treinta años de teatro de la derecha, Tusquet Editor, Barcelona, 1.971.

Murciano, Carlos: Al hilo de un autor y de su obra, La Estafeta Literaria, 8-6-72, Madrid.

Permanyer, Lluis: Jaime Salom, un Jano armónico, en Cuestionario Proust. Plaza — Janés, Barcelona, 1.981 (5ª). Págs. 311-15.

Rodríguez Alcalde, Leopoldo: Teatro español contemporáneo, Epesa, Madrid, 1.973.

Sainz de Robles, F. Carlos: Teatro Español, años 1.963 a 1.974, Aguilar, Madrid.

Sas, Mieke: Traducción e introducción a *La casa de las chivas*, Katholieke Vlaamse Hogeschool, Antwerpen (Holanda), 1.982.

Shimose, Pedro: Diccionario de autores iberoamericanos, Edita Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1.982.

Suárez Radillo, Carlos Miguel: El teatro social y sicológico de Jaime Salom (sobre *Culpables* y *El baúl de los disfraces*), en Itinerario temático y estilístico del teatro contemporáneo español, Playor, Madrid, 1.976 (4ª). Págs. 167-75.

Ursano, Victoria: El teatro español y sus directrices contemporáneas, Editora Nacional, Madrid, 1.972.

Zatlin Boring, Phillis: *Jaime Salom and the Use of doubling*, en The American Hispanist, vol. 4, nº 34-35, marzo-abril de 1.979. Sobre *El baúl de los disfraces y La piel del limón*.

----------: Introducción a *La piel del limón*, Almar, Salamanca, 1.980.

----------: Theater in Madrid. The difficult transition to democracy, en Theater Journal, vol. 32, nº 4, diciembre de 1.980. Págs. 11-27.

----------: Jaime Salom, Janet Pérez editor, Texas Tech University - Twayne Publishers, Boston (EE.UU.), 1.982.

----------: Jaime Salom, Twayne's World Author Series nº 588, Twayne Publishers, Boston, (USA), 1.982.

RESEÑAS SOBRE J. SALOM EN REVISTAS Y PERIODICOS:

A B C (Madrid):

15-04-65	General sobre Jaime Salom	Alfredo Semprúm
04-12-64	"	Pablo Vila San-Juan
04-12-66	"	Mariñas
23-03-67	"	Pablo Vila San-Juan
01-11-67	"	Angel Laborda
22-12-67	"	Antonio Llull
22-12-67	"	Pablo Vila San-Juan
26-12-67	"	"
28-12-67	"	N. G. G.
29-12-67	"	Angel Laborda
11-01-68	"	Pablo Vila San-Juan
21-01-68	"	Antonio Llull
30-07-68	"	Lorenzo López Sancho
20-08-68	"	Angel Laborda
23-01-69	"	M. Díez Crespo
31-01-69	"	N. G. G.
12-02-69	"	Antonio Llull
15-02-69	"	"
04-05-69	"	José Durán Suárez
18-06-69	"	Julio Trenas
19-12-69	"	Angel Laborda
27-12-69	"	Antonio Llull
31-12-69	"	Lorenzo López Sancho
09-01-70	"	Salvador Corberó
03-05-70	"	Fernán González
28-02-71	"	C. González Reigosa
22-05-71	"	Luis Alonso
13-02-72	"	Natalia Figueroa
31-05-72	"	Tico Medina
18-08-72	"	Luis María Ansón
06-10-72	"	A. Marín
05-12-72	"	Pilar Trenas
06-12-72	"	"
12-08-73	"	N. y G.
04-11-73	"	Juan Hernández Petit
30-10-74	"	Joaquín Calvo Sotelo
15-01-75	"	Jose Tarín Iglesias
15-04-75	"	Carmen Fuentes
27-11-75	"	Angel Laborda
30-11-75	"	"
02-09-76	"	Lorenzo López Sancho
19-12-76	"	Blanca Berasátegui
02-04-78	"	Angel Laborda
02-06-78	"	.....
17-06-78	"	.....
02-07-78	"	Angel Laborda

06-10-78		
11-10-78	"	"
12-07-80	"	Lorenzo López Sancho
14-06-80	"	Angel Laborda
27-01-82	"	D. M.
25-04-82	"	C. G.
19-03-83	"	Santiago Castelo
30-04-83	"	Blanca Barasátegui
14-05-84	"	Jiménez Martes
24-05-88	"	Lorenzo López Sancho
		C. I. de Bustos
2.-12-60	Verde esmeralda	Jaime Salom
23-12-60	"	Alfredo Marquerie
30-12-60	"	"
27-03-64	"	.....
03-04-64	"	Pablo Vila San-Juan
09-08-61	Culpables	Alfredo Marquerie
08-09-61	"	"
01-07-64	"	Francisco Alvaro
31-05-84	"	S. E.
31-[illegible]-64	Juegos de invierno	Jaime Salom
01-[illegible]2-64	"	Enrique Llovet
[illegible]-64	El baúl de los disfraces	Alfredo Semprúm
23-06-64	"	.....
26-09-64	"	Jaime Salom
30-09-65	"	Enrique Llovet
16-12-65	"	.....
30-01-66	Un tal señor Blot	Pablo Vila San-Juan
26-03-67	Cita los sábados	"
27-03-67	"	Pablo Vila San-Juan
03-10-73	"	Adolfo Prego
22-01-74	"	Angel Laborda
27-01-74	"	Alfonso de Castro
20-08-68	"	Angel Laborda
10-01-69	La casa de las chivas	"
10-01-69	"	Lorenzo López Sancho
10-01-69	"	Jaime Salom
12-01-69	"	Lorenzo López Sancho
22-01-69	"	M. Díez Crespo
30-01-69	"	Lorenzo López Sancho
09-02-69	"	Francisco Alvaro
27-07-69	"	Antonio Llull
02-10-69	"	Francisco Alvaro
30-10-69	"	"
31-12-69	"	Lorenzo López Sancho

09-01-70	"	Julio Trenas
06-02-70	"	Ricardo Vazquez Prada
13-02-70	"	Angel Laborda
28-02-71	"	C. González Reigosa
13-06-71	"	Angel Laborda
01-08-71	"	"
05-02-72	"	Francisco Alvaro
05-03-72	"	Méndez Chacón
26-04-72	"	Ricardo Rios
02-06-72	"	Lorenzo López Sancho
27-06-72	"	Pablo Vila San-Juan
27-05-78	"	Enrique del Corral
03-12-68	Los delfinss	Antonio Llull
07-01-69	"	"
02-02-69	"	Pablo Vila San-Juan
28-03-69	"	Angel Laborda
24-07-69	"	Jacinto L. Gorge
01-10-69	"	Angel Laborda
03-10-69	"	Lorenzo López Sancho
05-10-69	"	M. Díez Crespo
16-10-69	"	Lorenzo López Sancho
18-10-69	"	Francisco Alvaro
24-10-70	La playa vacía	M. Díez Crespo
26-11-70	"	.....
[illegible]12-70	"	Lorenzo López Sancho
21-02-71	"	Pablo Vila San-Juan
05-10-71	"	Francisco Alvaro
19-11-70	Viaje en un trapecio	Angel Laborda
29-11-70	"	Pablo Vila San-Juan
28-05-75	"	Enrique Corral
27-07-69	La muralla China	Angel Laborda
11-12-69	"	Francisco Alvaro
13-02-70	"	Jaime Salom
24-01-71	"	Lorenzo López Sancho
09-01-72	La noche de los cien pájaros	Angel Laborda
10-01-72	"	Jaime Salom
11-02-72	"	Alfredo Marquerie
12-02-72	"	Adolfo Prego
13-02-72	"	Natalia Figueroa
24-02-72	"	Adolfo Prego
24-03-72	"	Serafín Adame
29-06-72	"	Angel Laborda
18-08-72	"	José María Ansón
26-09-72	"	Adolfo Prego
28-09-72	"	Angel Laborda
05-12-72	"	Pilar Trenas

31-08-72	Tiempo de espadas	Angel Laborda
29-09-72	"	Adolfo Prego
20-10-72	"	Lorenzo López Sancho
27-10-72	"	alfonso Castro
19-11-72	"	AA. VV.
01-05-73	"	Alberto Suárez Alba
02-11-73	"	Pablo Vila San-Juan
14-12-73	El rehén	Angel Laborda
16-12-73	"	Adolfo Prego
03-09-74	Nueve brindis por un rey	Angel Laborda
08-09-74	"	"
26-09-74	"	"
27-09-74	"	Jaime Salom
29-09-74	"	Adolfo Prego
08-10-74	"	Lorenzo López Sancho
11-10-74	"	Hernández Petit
31-10-74	"	Pilar Trenas
26-11-74	"	Palacio Atard
03-01-75	"	Rafael Manzano
10-09-76	La piel del limón	Angel Laborda
12-09-76	"	L. López Sancho
11-11-76	"	José María Pemán
[illegible]12-76	"	Blanca Berasátegui
26-12-76	"	L. López Sancho
05-03-77	"	Jaime Salom
03-06-78	Historias íntimas del Paraíso	Angel Laborda
04-11-87	"	Enrique Asenjo
18-09-80	El corto vuelo del gallo	"
06-03-81	"	Angel Laborda
21-09-79	"	Lorenzo López Sancho
15-05-84	Un hombre en la puerta	Amilibia
30-06-85	Las Casas, una hoguera al amanecer	.....
13-07-87	Una hora sin televisión	Lorenzo López Sancho
28-04-88	"	"

ACTUAL Nº 25:

10-08-82	General sobre Jaime Salom	.....

ACTUALIDAD ESPAÑOLA (Madrid):

11-01-68	General sobre Jaime Salom	Alberto Laverón

A L E R T A (Santander):

28-05-55	El mensaje	M. .....
03-08-68	"	A. del V.
03-08-68	"	José Marferola
13-03-69	La casa de las chivas	Juan A. Sandobal
17-08-71	"	Juan José Porto
23-04-79	"	"
5-08-69	Los delfines	L. Rodríguez Alcalde
07-08-69	"	J. S. C.
26-08-71	La playa vacia	Juan Antonio Prieto
10-08-71	"	José Marferola
26-08-84	Un hombre en la puerta	Saravia

A M A (Madrid):

01-02-69	General sobre Jaime Salom	.....
01-02-70	"	S. D. T.
15-02-74	Juegos de invierno	H. R.
16-12-64	Parchís party	.....
15-06-70	La casa de las chivas	S. D. T.

A M A N E C E R (Zaragoza):

04-02-70	General sobre Jaime Salom	Javier Basilio
04-11-70	"	Jesús Vasallo
08-02-64	Juegos de invierno	M. Díez Crespo
11-02-64	"	Javier del Rio
10-12-65	Espejo para dos mujeres	Javier del Rio
15-12-65	"	.....
09-05-71	La casa de las chivas	Jesús Vasallo
24-11-70	"	"
19-08-71	"	Juan José Porto
18-10-71	"	"
06-06-72	"	F. Laborda Sagaste
21-08-77	"	Miguel A. García-Juez
07-03-74	Los delfines	Eduardo Hernáiz
22-10-69	La muralla china	Jaime Salom
23-10-69	"	Sipario

21-01-79	Historias íntimas del Paraíso	.....

ANCORA:

19-06-80	Espejo para dos mujeres	.....

ANUE (Madrid):

01-10-74	Nueve Brindis por un rey	Mariano Aragonés

ARAGON EXPRES (Zaragoza):

26-01-76	General sobre Jaime Salom	Eduardo Alarcón
10-02-76	"	"
07-02-76	"	"
06-06-72	La casa de las chivas	F. Laborda Sagaste
02-11-74	"	Oscar de Felipe
08-02-71	La playa vacía	Sipario .....
09-02-71	"	"
11-02-71	"	"
26-01-79	Historias íntimas del Paraíso	M. Angel Brunet
31-01-79	"	"

[illegible]EA (La Línea, Cádiz):

23-06-72	La casa de las chivas	Arguma .....
29-06-72	"	Jesús Melgar
25-05-75	Viaje en un trapecio	José Riquelme Sánchez

ARRIBA (Madrid):

31-12-67	General sobre Jaime Salom	Anxelo Novo
09-02-69	"	Güel Ner
27-06-69	"	A. Recuero
01-01-70	"	Julio Trenas
10-07-70	"	José de Juanes
29-07-70	"	"
09-10-74	"	Fernando Caro
29-03-77	"	J. Alberto Mariñas
04-01-79	"	Julio Trenas
20-07-85	"	Ovidio
23-12-60	Verde esmeralda	Torrente Ballester
21-07-73	"	.....
01-02-64	Juegos de invierno	F. García Pavón

01-10-64	El baúl de los disfraces	José de Juanes
10-02-67	"	Juan Canales
01-12-65	Espejo para dos mujeres	F. García Pavón
30-01-69	"	Julio Trenas
05-12-65	Parchís party	F. García Pavón
30-01-69	La casa de las chivas	Lorenzo López Sancho
13-05-69	"	Güel Ner
27-06-69	"	A. Recuero
02-09-69	"	Güel Ner
10-07-70	"	José de Juanes
17-07-71	"	Luis Matias López
17-07-71	"	"
10-05-72	"	M. Jovellar
20-05-72	"	Güel Ner
10-06-75	"	Paloma Bouthelier
04-10-64	Los delfines	Alfredo Marquerie
22-11-70	La playa vacía	Carlos Luis Alvarez
20-01-72	La noche de cien pájaros	S. F.
11-02-72	"	Alfredo Marquerie
30-12-72	"	Jesús Vals Jarrín
24-09-72	Tiempo de espadas	Bumbury
29-09-72	"	Carlos Luis Alvarez
29-09-74	Nueve Brindis por un rey	Carlos Luis Alvarez
09-10-74	"	Fernando Caro
14-03-76	La playa vacía	Laverón
26-03-76	"	J. Alberto Mariñas
18-04-76	"	Felipe Gutiérrez
10-09-79	"	Julio Trenas
14-09-76	"	Julia Arroyo
09-10-76	"	Carlos Alfonso
10-02-76	"	Paloma Avilés
12-10-78	Historias íntimas del Paraíso	Carlos Alfonso
14-10-78	"	Julio Trenas

ARRIBA ESPAÑA (Pamplona):

13-05-69	La casa de las chivas	Güel Ner
02-09-69	"	"
22-03-72	"	B. Barón
24-05-72	"	Güel Ner

21-09-71	La playa vacía	Güel Ner
28-11-69	La muralla china	B. Barón
29-09-74	Nueve Brindis por un rey	Carlos Luis Alvarez
30-11-74	"	Jesús Vasallo
08-12-74	"	Manuel Andrade
26-08-66	Culpables	.....

A V U I (Barcelona):

30-09-80	General sobre Jaime Salom	.....
02-02-82	"	.....
09-04-83	"	Anna Martí i Pelliar
05-05-84	"	.....
13-05-82	"	Frederic Roda
24-11-84	"	.....
02-07-83	Mis cuatro hombres	.....

BAD GODESBERG - AUS ALLER WELT (Freitag, Alemania):

26-08-66	Culpables	.....

BALEARES (Palma de Mallorca):

11-05-69	General sobre Jaime Salom	.....
02-02-69	Espejo para dos mujeres	Pedro Della
30-09-71	La casa de las chivas	Juan José Porto
24-02-74	Nueve Brindis por un rey	Jesús Vasallo

BLANCO Y NEGRO (Barcelona):

25-10-75	General sobre Jaime Salom	.....
13-12-75	"	Angel Laborda
17-08-77	"	Pilar Trenas
25-08-77	"	"
11-12-65	Parchís party	.....
08-11-69	Los delfines	.....
27-02-71	La muralla china	A. P. .....
22-04-72	La noche de cien pájaros	A. P. .....
04-11-72	Tiempo de espadas	A. P. .....

10-02-73	"	A. P. .....
05-10-74	Nueve Brindis por un rey	F. García Pavón
18-09-76	La piel del limón	.....
25-09-76	"	José Meliá
24-09-80	El corto vuelo del gallo	Adolfo Prego
30-09-80	"	"
01-10-80	El corto vuelo del gallo	María Luisa de Tena
07-10-80	"	"

BLANCO Y NEGRO (Madrid):

18-10-78	Historias íntimas del Paraíso	Adolfo Prego
24-09-80	El corto vuelo del gallo	.....
30-09-80	"	.....
01-10-80	"	Miguel Angel Molinero
15-10-80	"	"
05-06-88	Una hora sin televisión	Fernando Lázaro Carreter

BONNER STAD-EUNDSCHAU (Bonn, Alemania):

29-08-66	Culpables	.....

CAMBIO 16 (Madrid):

05-10-80	El corto vuelo del gallo	A. F. T. .....

CINCO DIAS (Madrid):

15-05-84	Un hombre en la puerta	Adolfo Prego
02-06-84	Culpables	"

CINE en 7 DIAS (Madrid):

15-04-69	Cita los sábados	Jordán .....
09-10-71	"	Silvia Kendall
21-10-72	Tiempo de espadas	Antonio de Olano

C L A R I N (Buenos Aires):

28-03-63	Culpables ..	R. P. .....

CONSULTA SEMANAL (Madrid):

03-10-82	El corto vuelo del gallo	M. Duque

CORDOBA (Córdoba):

08-02-64	Juegos de invierno	M. Díez Crespo
28-08-69	Los delfines	Clarión
24-02-74	Nueve Brindis por un rey -	Jesús Vasallo
30-02-74	"	"

CRITICA (revista):

Abril-73	Tiempo de espadas	Isabel Sancho
Octub-69	Los delfines	D. Ladra

¡CHISS! (Madrid):

27-05-78	La casa de las chivas	Fernando Montejano

DEIA (Bilbao):

16-08-84	Un hombre en la puerta	Elvira Alava
17-08-84	"	José Luis Merino

DESTINO (Barcelona):

25-05-78	General sobre Jaime Salom	.....
10-12-60	El triángulo blanco	C.Martí Ferreras
04-04-64	Verde esmeralda	Pablo Vila San-Juan
11-04-64	"	Federico Roda
11-08-62	Culpables	Martí Farreras
10-08-61	La gran aventura	"
01-02-64	El baúl de los disfraces	"
26-09-64	Falta de pruebas	Jaime Salom
06-11-65	Espejo para dos mujeres	Federico Roda
01-04-64	Cita los sábados	.....
08-02-69	Los delfines	Federico Roda
08-03-69	"	Joaquín Roca
31-12-69	"	Salvador Corberó
17-01-76	"	Javier Fábregas
27-03-71	La playa vacía	Santiago Sans

Abril-73	Tiempo de espadas	Isabel Sancho
Octub-69	Los delfines	D. Ladra

¡CHISS! (Madrid):

27-05-78	La casa de las chivas	Fernando Montejano

D E I A (Bilbao):

16-08-84	Un hombre en la puerta	Elvira Alava
17-08-84	''	José Luis Merino

D E S T I N O (Barcelona).

25-05-78	General sobre Jaime Salom	.....
10-12-60	El triángulo blanco	C.Martí Ferreras
04-04-64	Verde esmeralda	Pablo Vila San-Juan
11-04-64	''	Federico Roda
11-08-62	Culpables	Martí Farreras
10-08-61	La gran aventura	''
01-02-64	El baúl de los disfraces	''
26-09-64	Falta de pruebas	Jaime Salom
06-11-65	Espejo para dos mujeres	Federico Roda
01-04-64	Cita los sábados	.....
08-02-69	Los delfines	Federico Roda
08-03-69	''	Joaquín Roca
31-12-69	''	Salvador Corberó
17-01-76	''	Javier Fábregas
27-03-71	La playa vacía	Santiago Sans
02-01-71	Viaje en un trapecio	Santiago Sans
01-12-67	Tiempo de espadas	Francisco Alvaro

DIARIO DE AVILA :

15-07-71	General sobre Jaime Salom	García Cortés
04-12-79	Juegos de invierno	.....

04-10-74	Nueve Brindis por un rey	Alfonso Soto Barderas

DIARIO DE AVISOS (Sta.Cruz de Tenerife):

26-10-76	General sobre Jaime Salom	Francisco Umbral
10-07-77	"	Apuleyo Soto
09-03-84	La noche de los cien pájaros	.....
21-09-80	El corto vuelo del gallo	.....

DIARIO DE BARCELONA:

23-09-64	General sobre Jaime Salom	Luis Marsillach
16-04-64	"	Ramón Pujol
19-04-66	"	"
27-04-66	"	"
27-10-66	"	"
04-12-66	"	Luis Marsillach
28-03-67	"	María Luz Morales
29-11-67	"	Salvador Corberó
17-12-67	"	Un Mirón
24-12-67	"	Salvador Corberó
27-12-67	"	Luis Marsillach
27-12-67	"	María Luz Morales
31-12-67	"	"
12-10-68	"	"
11-02-69	"	Salvador Corberó
02-11-69	"	E. F.
07-01-70	"	Salvador Corberó
12-03-71	"	A. P. .....
28-03-72	"	Katagorri
09-09-72	"	Salvador Corberó
23-09-72	"	María Luz Morales
29-03-73	"	J. María Amer
27-07-74	"	Jaime Salom
08-08-74	"	Jaime Salom
24-08-74	"	Jaime Salom
24-09-81	"	.....
11-07-82	"	Victor Alba
04-12-60	El triángulo Blanco	María Luz Morales
02-04-64	Verde esmeralda	"
12-09-61	Culpables ..	F. Serrano Anguita
05-08-62	"	L. S.
03-09-66	"	Ramón Pujol
27-10-66	"	"
26-11-61	La gran aventura	María Luz Morales

04-02-64		
03-06-64	"	Luis Marsillach
25-01-64	"	.....
21-02-64	El baúl de los disfraces	María Luz Morales
17-04-64	"	.....
09-10-64	"	.....
19-04-64	"	Salvador Corberó
25-06-66	"	Ramón Pujol
12-12-67	"	Ibero
	"	María Dolores Muñoz
08-11-64	El hombre del violín	María Luz Morales
18-09-64	Falta de pruebas	"
23-09-64	"	Luis Marsillach
20-10-65	Espejo para dos mujeres	Salvador Corberó
22-10-65	"	María Luz Morales
30-01-66	Un tal señor Blot	"
23-06-67	Cita los sábados	Jaime Salom
06-07-67	"	María Luz Morales
24-03-68	La casa de las chivas	Fabián
22-09-68	"	María Luz Morales
[illegible]9-69	"	Katagorri
24-09-70	"	"
20-05-71	"	Salvador Corberó
17-02-72	"	Salvador Corberó
14-10-82	"	.....
07-05-72	"	"
25-06-72	"	"
27-10-66	Los delfines	Salvador Corberó
02-02-69	"	María Luz Morales
31-12-69	"	Salvador Corberó
25-01-70	"	María Luz Morales
30-06-71	"	Salvador Corberó
01-03-74	"	Alberto Mathies Castro
13-03-74	"	José Cardelus-Barcons
18-02-71	La playa vacía	Salvador Corberó
19-02-71	"	María Luz Morales
31-12-71	"	"
27-11-70	Viaje en un trapecio	Martí Farreras
29-11-70	"	"
17-10-71	"	Salvador Corberó
25-05-75	"	.....
17-02-72	La noche de cien pájaros	Salvador Corberó
23-09-72	"	María Luz Morales

25-04-73	Tiempo de espadas	Salvador Corberó
01-11-73	"	María Luz Morales
28-12-73	"	Salvador Corberó
09-11-74	Nueve Brindis por un rey	Katagorri
09-05-80	La piel del limón	Ruiz de Villalobos
17-05-80	"	"
10-07-80	El corto vuelo del gallo	"
01-04-81	"	P. Espinosa Bravo
10-04-81	"	"
09-01-82	"	.....
25-02-82	"	.....
17-04-82	La noche de los cien pájaros	.....

DIARIO DE BURGOS:

11-01-69	General sobre Jaime Salom	Zito .....
14-02-71	"	F. Vizcaíno Casas
11-07-74	"	Jaime Salom
24-08-74	"	"
20-11-74	"	"
30-08-80	"	.....
21-01-66	Espejo para dos mujeres	.....
31-01-69	"	José de la Vega
16-01-69	La casa de las chivas	Federico Galindo
26-03-69	"	Ruiz Valderrama
01-09-71	"	Federico Galindo
17-10-71	"	Gordón
08-01-78	"	Mercedes Rodríguez
26-11-70	La playa vacía	Federico Galindo
08-01-71	"	"
13-01-71	"	"
18-02-72	La noche de los cien pájaros	"
04-10-72	Tiempo de espadas	"
29-02-74	Nueve brindis por un rey	Francisco Umbral
25-10-74	"	Federico Galindo

DIARIO DE CADIZ:

07-09-67	General sobre Jaime Salom	Francisco Padín
07-02-72	"	.....
16-02-72	"	Francisco Casas

13-12-73		
03-10-74	"	Oscar de Felipe
02-02-83	"	Andrés Berlanga
	"	.....
01-02-69	Espejo para dos mujeres	José de la Vega
02-06-68	Cita los sábados	f. F.
10-10-73	"	Federico Galindo
17-01-69	La casa de las chivas	"
19-01-69	"	Francisco Padín
10-10-69	"	"
14-01-69	"	Federico Galindo
25-05-78	"	Mercedes Rodríguez
26-06-69	Los delfines	Francisco Padín
28-08-70	"	"
26-11-70	La playa vacía	Federico Galindo
27-01-71	La muralla china	Federico Galindo
17-02-72	La noche de los cien pájaros	Federico Galindo
05-10-72	Tiempo de espadas	Federico Galindo
13-02-72	"	"
01-10-74	Nueve brindis por un rey	Josefina Carabias
01-10-74	"	Andrés Berlanga
03-10-74	"	Federico Galindo
24-11-74	"	"
14-09-76	La piel del limón	Francisco Umbral
17-10-78	Historias íntimas del Paraíso	Arcadio Baquero
29-05-84	Un hombre en la puerta	Teresa Ibarra

DIARIO DE CASPE: (1.412):

1.975	General sobre Jaime Salom	AA. VV.

DIARIO DE CUENCA :

26-04-75	General sobre Jaime Salom	AA. VV.
08-04-80	Tiempo de espadas	.....
22-08-81	El corto vuelo del gallo	A. Soto

DIARIO DE LEON:

27-12-66	General sobre Jaime Salom	Enrique Murillo
27-11-70	"	.....
22-02-74	"	.....
29-12-74	"	Miguel Alvarez Morales
13-08-77	"	Ricardo L. Témez
20-05-85	Tiempo de espadas	V. P.

DIARIO DE LAS PALMAS:

24-09-82	El baul de los disfraces	.....
31-05-75	Viaje en un trapecio	.....
26-04-82	La noche de los cien pájaros	.....

DIARIO DE LERIDA:

31-03-68	General sobre Jaime Salom	J. .....
28-06-68	"	Rosell Pujol
08-11-72	"	Alvaro Santamaría
31-03-73	"	.....
27-08-75	"	Carlos Reves
07-02-82	"	Jordi Curco i Pueyo
10-08-83	"	Cosme García
15-11-84	"	Mikel .....
09-09-72	La casa de las chivas	Julio Guardiola
28-10-84	Viaje en un trapecio	Olga sánchez
13-10-73	Tiempo de espadas	Pilar Urbano
24-10-73	"	Lolita Sánchez
06-05-74	"	Antonio Mallo
08-05-74	"	Julio Guardiola
11-05-74	"	"
11-05-69	Los delfines	J. Antonio Rosell
08-10-74	Nueve brindis por un rey	Andrés Berlanga
23-01-75	"	Antonio Mallo

DIARIO DE MALLORCA:

30-10-75	General sobre Jaime Salom	Perico Pomar
07-10-73	"	.....
08-02-68	Motor en marcha	A. G. E. .....
08-02-64	El hombre del violín	.....

15-02-67	El baúl de los disfraces	Joan Mas
25-05-78	La casa de las chivas	Mercedes Rodríguez
06-03-74	Los delfines	Alberto Mathies Castro
29-02-74	Nueve brindis por un rey	Francisco Umbral

DIARIO DE NAVARRA :

18-07-69	General sobre Jaime Salom	Pablo Larrañaga
27-02-72	"	Angeles Masó
29-02-79	"	Mercedes Rodríguez
18-06-64	Culpables	B. Barón
02-02-69	Espejo para dos mujeres	.....
25-01-69	La casa de las chivas	Federico Galindo
02-09-69	"	B. Barón
02-09-69	"	María José Vidal
25-09-69	"	"
22-03-72	"	B. Barón
20-05-72	"	"
25-05-78	"	Mercedes Rodríguez
28-11-69	La muralla china	B. Barón
27-02-72	La noche de los cien pájaros	Angeles Masó
01-05-75	Nueve brindis por un rey	Antonio Castro
03-05-75	"	.....
13-05-75	"	Beatriz Iraburu
14-05-75	"	B. Bartón

DIARIO DE PONTEVEDRA :

23-01-64	El baúl de los disfraces	C[illegible] Lemos
24-01-64	"	"
29-01-64	"	Fuentes Guio
14-05-74	Tiempo de espadas	Luciano del Rio
14-03-74	Nueve brindis por un rey	"

DIARIO 16 (Madrid):

10-02-85	General sobre Jaime Salom	José María Armero
23-09-80	El corto vuelo del gallo	Apuleyo Soto

19-10-78	Historias íntimas del Paraíso	Carmen G. Moya
12-05-84	Un hombre en la puerta	Fernando Bejarano
19-05-84	"	José Monleón

DIARIO ESPAÑOL (Tarragona):

13-09-74	General sobre Jaime Salom	E. Pujol Cayuelas
27-12-74	"	"
17-01-75	"	Enrique Pujol
20-02-76	"	"
14-01-77	"	"
10-03-77	"	Felix Llovell
29-03-77	"	José Carlos Menéndez
31-03-77	"	Enrique Pujol
16-01-79	"	"
23-06-80	"	"
17-05-64	Verde esmeralda	José Banús Sans
10-10-64	El baúl de los disfraces	.....
11-12-65	Espejo para dos mujeres	.....
18-12-65	Parchís party	Fernández de Asís
29-03-64	La casa de las chivas	Jordi Candells
09-04-74	"	Felix Llovell
07-05-74	"	"
10-08-69	Los delfines	Julia Luzán
18-10-74	"	Jordi Candells
17-01-75	"	Jaime Salom
17-01-75	"	E. Pujol Cayuelas
01-02-75	"	Jordi Candells
03-12-82	La playa vacía	.....
22-10-69	La muralla china	.....
04-05-85	La noche de los cien pájaros	Julio Vidal
27-04-74	Tiempo de espadas	Enrique Pujol
03-05-74	"	Jordi Candells
03-01-75	Nueve brindis por un rey	E. Pujol Cayuelas
26-08-75	"	"
20-02-76	"	"
26-03-77	La piel del limón	Enrique Pujol

DIARIO FEMENINO (Madrid):

02-02-69	General sobre Jaime Salom	Marí Eugenia Ibañez
10-07-69	"	Alfonso Lavadeira
29-11-69	"	Javier de Montini
16-03-71	"	Carmina Vilaseca
22-02-72	"	José Luis Blanco
09-07-69	Cita los sábados	Alicia Marsillach
16-01-70	La casa de las chivas	Eduardo Alarcón
01-02-69	Los delfines	Julio Manegat
02-02-69	"	Marí Eugenia Ibañez
13-11-70	La playa vacia	Eduardo Alarcón
24-09-72	La noche de los cien pájaros	E. Ripoll-Freixes
26-09-72	Tiempo de espadas	E. Roca Sastre
01-11-73	"	José María Loperena
28-02-74	"	Salvador Corberó

DIARIO MONTAÑES (Santander):

[illegible]02-71	General sobre Jaime Salom	F. Vizcaíno Casas
31-03-71	"	Juan Antonio Sandoval
29-11-74	"	Jaime Salom
14-01-77	"	Casares
10-02-77	"	José A. de Sobrino
28-05-55	El mensaje	.....
13-02-64	Juegos de invierno	M. Fernández Martín
18-02-67	El baúl de los disfraces	José de la Vega
12-03-69	La casa de las chivas	Juan Antonio Sandoval
13-03-69	"	"
24-05-62	"	Jesús Pintado
09-06-72	"	Juan Antonio Sandoval
05-08-69	Los delfines	"
07-09-69	"	Julio J. Albín
09-08-69	"	"
10-08-71	La playa vacía	Juan Antonio Sandoval
01-10-74	Nueve brindis por un rey	Andrés Berlanga
14-12-74	"	J. Gil Sanz

02-05-81	El corto vuelo del gallo	Francisco Revuelta
10-12-78	Historias íntimas del Paraíso	Vinicio
03-01-79	"	.....
25-08-84	Un hombre en la pue.ta	J. A. Sandoval

DIARIO PALENTINO :

07-02-72	Juegos de invierno	Manuel Díez Crespo
09-10-64	El baúl de los disfraces	"
10-12-65	Parchís party	.....
04-02-69	La casa de las chivas	F. Buisán
14-08-71	"	Juan José Porto
06-06-72	"	F. Buisán
09-08-72	"	Rodrigo Nebrada
16-09-71	La playa vacía	F. Buisán

DIARIO REGIONAL (Valladolid):

02-02-69	General sobre Jaime Salom	Francisco Alvaro
29-06-73	"	María A. Viloria
0[illegible]-12-7[illegible]	"	.....
27-07-73	Verde esmeralda	María A. Viloria
26-01-69	La casa de las chivas	Mari Carmen Núñez
26-09-69	"	María A. Viloria
02-02-69	Los delfines	Francisco Alvaro
14-10-69	"	María A. Viloria
11-02-70	"	"
27-02-77	La piel del limón	Valentín A. Martínez
26-12-78	Historias íntimas de Paraíso	Javier Atienza

D I C E N (Barcelona-Madrid):

14-04-64	General sobre Jaime Salom	J. G. G.
21-04-66	"	Iñaki .....
04-01-67	"	"
31-03-67	"	"
07-11-67	"	"
22-12-67	"	"
29-12-67	"	"
24-12-68	"	Iñaki .....
26-12-81	"	.....

21-04-66	El baúl de los disfraces	Iñaki .....
20-10-65	Espejo para dos mujeres	Jaime Salom
21-10-65	"	Iñaki .....
29-01-66	Un tal señor Blot	Iñaki .....
28-03-67	Cita los sábados	"
31-03-67	"	"
08-07-69	"	"
13-05-68	La casa de las chivas	Iñaki .....
12-08-68	"	"
24-09-68	"	"
03-05-72	"	"
05-05-72	"	J. P. M. .....
05-02-69	Los delfines	Iñaki .....
30-10-69	"	.....
24-02-71	La playa vacía	Iñaki .....
17-10-78	"	.....
03-11-70	Viaje en un trapecio	Martí Farreras
27-11-70	"	"
29-11-70	"	"
26-09-72	La noche de los cien pájaros	Iñaki .....

DIE DESCH-INSEL:

Sept- 66	Culpables	(Nº 74)
Feb.-mar	"	(Nº 93)

DIE WAHRHEIT (Graz, Austria):

01-02-68	Culpables	Hans Fens

DIEZ MINUTOS (Madrid):

14-01-67	General sobre Jaime Salom	Pedro J. Flores Valero
11-02-67	"	"
01-07-67	"	Maite Mainé
23-09-67	"	"
11-05-68	"	"
02-08-68	"	Alfonso Lavandeire
27-03-78	"	Trialasos .....
01-12-84	"	Chelo García Cortés
02-12-78	Historias íntimas del Paraíso	.....

24-07-71	La casa de las chivas	Maite Mainé
24-01-70	Los delfines	"
27-02-[illegible]	La noche de los cien pájaros	.....
25-[illegible]-76	La piel del limón	Oliva .....
18-12-76	"	Tico Medina
18-10-80	El corto vuelo del gallo	Emilio Romero

D I G A M E (Madrid):

28-12-65	General sobre Jaime Salom	Federico Galindo
29-11-66	"	Tico Medina
07-02-67	"	E. Graells Castells
21-02-67	"	Tico Medina
23-03-67	"	E. Graells Castells
28-03-67	"	Tico Medina
04-04-67	"	"
25-04-67	"	"
17-07-67	"	"
07-11-67	"	"
20-12-67	"	Federico Galindo
27-12-67	"	Tico Medina
25-02-69	"	Federico Galindo
24-03-70	"	Martín Santos Jubero
18-08-70	"	.....
06-09-70	"	Federico Galindo
01-11-73	"	Ricardo Huertas
08-12-60	El triángulo blanco	.....
27-12-60	Verde esmeralda	F. C. P.
07-04-64	"	Pablo Vila San-Juan
12-04-64	"	Francisco Roda
15-08-61	Culpables	Francisco Galindo
31-03-64	La gran aventura	E. Graells Castells
04-02-64	Juegos de invierno	Francisco Galindo
28-01-64	El baúl de los disfraces	T. de A. .....
10-03-64	"	F. L. B. .....
31-03-64	El baúl de los disfraces	T. A. .....
21-07-64	"	Fernando Montejano
06-10-64	"	Federico Galindo
20-10-64	"	"
19-10-65	Falta de pruebas	M. Bar - Logos

26-10-65		
23-11-65	"	"
07-10-65	"	T. A. .....
	"	Federico Galindo
09-11-65	Parchís party	
07-12-65	"	"
		"
08-02-66	Un tal señor Blot	Logos .....
15-02-66	"	.....
28-03-67	Cita los sábados	T. A. .....
04-04-67	"	"
02-05-67	"	"
14-05-68	La casa de las chivas	T. A. .....
24-09-68	"	"
12-01-69	"	Martín Santos Jubero
14-01-69	"	Federico Galindo
13-01-70	"	"
31-08-71	"	Salvador Vinicio
04-02-69	Los delfines	Victoriano .....
25-03-69	"	T. A.
01-04-69	"	A. Laborda
07-10-69	"	Federico Galindo
27-01-70	"	Audiberti
24-11-70	La playa vacía	Federico Galindo
26-01-71	La muralla china	"

DOÑA (Madrid):

22-02-77	General sobre Jaime Salom	Antonio Egido
01-03-77	"	"
02-04-77	"	"
22-02-77	La noche de los cien pájaros	Rafael Altés

ECO DE CANARIAS:

26-09-80	Culpables	Antonio Cillero
28-09-80	"	"
29-07-69	La casa de las chivas	M. Díez Crespo
31-03-70	La muralla china	F.J. García Ocaña

EL ADELANTADO (Segovia):

28-02-69	General sobre Jaime Salom	P. M. C. .....

12-02-73	,,	.....
28-08-79	,,	Hermógenes Ramos Pozo
22-06-64	Culpables	Cyrano .....
07-02-64	Juegos de invierno	D. Fresno Rico
10-12-65	Espejo para dos mujeres	.....
17-12-65	Parchís party	.....
21-05-83	Tiempo de espadas	.....
02-06-81	El corto vuelo del gallo	P.

EL ALCAZAR (Madrid) :

01-02-64	General sobre Jaime Salom	Arcadio Baquero
02-10-64	,,	,,
27-09-66	,,	P. San Martín
21-03-69	,,	Martí Farreras
02-09-69	,,	Salvador Vinicio
02-04-70	,,	.....
30-04-82	,,	.....
30-12-83	,,	Angel Palomino
[illegible]1-85	,,	Tomás Bártulo
28-10-65	El mensaje	Alfonso Pezuela
23-12-60	Verde Esmeralda	Arcadio Baquero
27-07-73	,,	Salvador Vinicio
02-08-73	,,	Félix Gallardo
09-08-61	Culpables	Carmen Otero
09-09-61	,,	J. M. M.
15-06-84	,,	M. Díez Crespo
04-02-64	Motor en marcha	Luis Marsillach
01-02-64	Juegos de invierno	Arcadio Baquero
04-02-64	,,	.....
29-05-64	El baúl de los disfraces	Eduardo Torrico
02-10-64	,,	.....
22-10-65	Espejo para dos mujeres	José María Junyent
28-20-65	,,	Alfonso Pezuela
06-10-65	Parchís party	Arcadio Baquero
27-10-73	Cita los sábados	Salvador Vinicio
10-01-69	La casa de las chivas	Apuleyo Soto

29-05-64	El baúl de los disfraces	Eduardo Torrico
02-10-64	"	.....
22-10-65	Espejo para dos mujeres	José María Junyent
28-20-65	"	Alfonso Pezuela
06-10-65	Parchís party	Arcadio Baquero
27-10-73	Cita los sábados	Salvador Vinicio
10-01-69	La casa de las chivas	Apuleyo Soto
11-01-69	"	M. Díez Crespo
06-03-69	"	Salvador Vinicio
31-08-71	"	"
01-07-72	"	"
24-09-72	"	M. A.
13-03-69	Los delfines	Salvador Corberó
28-05-69	"	Salvador Vinicio
01-10-69	"	"
02-10-69	"	M. Díez Crespo
13-02-74	"	Salvador Vinicio
01-03-74	"	"
09-03-74	"	Angel de la Hermida
20-11-70	La playa vacía	Salvador Vinicio
08-71	"	"
29-09-71	"	"
22-01-71	La muralla china	Salvador Vinicio
10-02-72	La noche de los cien pájaros	"
11-02-72	"	Alfredo Marquerie
10-02-72	"	Salvador Vinicio
12-02-72	"	Adolfo Prego
03-03-72	"	M. Díez Crespo
27-09-72	Tiempo de espadas	Salvador Vinicio
28-09-72	"	M. Díez Crespo
16-04-73	"	Salvador Vinicio
30-09-74	Nueve brindis por un rey	M. Díez Crespo
11-10-78	Historias íntimas del Paraíso	Manuel Díez Crespo
21-09-80	El corto vuelo del gallo	M. Díez Crespo
28-10-80	"	Pilar Franco
17-09-81	"	Rafael García Serrano
24-06-83	Mis cuatro hombres	.....

08-05-84	Un hombre en la puerta	M. Baragaño
15-05-84	"	M. Díez Crespo

EL COMERCIO (Gijón):

01-01-67	General sobre Jaime Salom	Enrique Murillo
17-08-74	"	Jaime Salom
24-08-74	"	"
26-11-74	"	"

EL CORREO CATALAN (Barcelona):

03-08-68	General sobre Jaime Salom	Busquets Molas
11-10-68	"	J.M. Huertas Clavería
16-09-69	"	.....
19-04-69	"	.....
20-09-69	"	Roberto Saladrigas
10-12-69	"	Juan Armengol
16-12-67	"	"
21-12-67	"	"
27-12-67	"	María Luz Morales
13-10-68	"	J.A. Benasch
08-09-68	"	Miró
06-10-71	"	Juan Armengol
03-11-74	"	Andrés Berlanga
15-03-80	"	.....
15-06-83	"	Jaime Salom
05-02-85	"	A. F.
15-02-47	Se casa Berta sin Germán	José María Junyent
25-05-48	Mamá sonríe	.....
29-05-48	"	Jose María Junyent
26-05-55	El mensaje	.....
05-06-55	"	José María Junyent
10-11-59	"	"
26-11-61	La gran aventura	"
04-02-64	Motor en maracha	Luis Marsillach
23-01064	El baúl de los disfraces	Jaime Salom
25-01-64	"	José María Junyent
22-02-64	"	"
15-03-64	"	"
30-03-65	"	"
26-06-66	"	.....
08-11-64	El hombre del violín	José María Junyent
08-11-64	"	Juan Armengol

18-09-64	Falta de pruebas	José María Junyent
19-10-65	Espejo para dos mujeres	Juan Armengol
22-10-65	"	José María Junyent
09-02-66	Un tal señor Blot	.....
10-02-66	"	.....
12-02-66	"	.....
20-02-66	"	Jesús Bonel Mojica
22-03-67	Cita los sábados	Jaime Salom
23-03-67	"	Juan Armengol
28-03-67	"	Jaime Salom
24-03-68	La casa de las chivas	B. .....
25-05-68	"	.....
03-01-70	"	Juan Armengol
06-10-71	"	"
25-05-78	"	José M. Baget y herms
03-02-69	Los delfines	Vidiel
04-02-71	"	Juan María Marcía
08-05-71	"	Joan Ramón Mainat
01-03-74	"	José M. Baget-herms
21-02-71	La playa vacía	J. A. Benach
[illegible]5-75	"	J. M. Baget-Herms
19-10-78	"	J, R. R. .....
20-09-72	La noche de los cien pájaros	Jaime Salom
14-10-74	"	Montañola
02-11-73	Tiempo de espadas	J. A. Benach
03-11-73	Nueve brindis por un rey	Andrés Berlanga
02-10-80	La piel del limón	Francisco Mora
26-09-80	El corto vuelo del gallo	Apuleyo Soto
02-10-80	"	Francisco Mora
31-10-80	"	"
12-04-81	"	S. V.
16-07-84	Un hombre en la puerta	Teresa Iborra

EL CORREO DE ANDALUCIA (Sevilla) :

05-11-72	General sobre Jaime Salom	Alvaro Santamaría
06-02-64	Juegos de invierno	.....

17-08-61	Culpables	Fresno del Rio
01-10-79	Nueve brindis por un rey	Andrés Berlanga

EL CORREO DE ZAMORA :

08-02-75	General sobre Jaime Salom	María Isabel González
10-12-77	"	Rosario Izquierdo
08-04-64	Verde esmeralda	J. Arroyo Gago
09-12-65	Parchis party	.....
13-02-74	Nueve brindis por un rey	Jesús Vasallo
30-02-74	"	"

EL CORREO ESPAÑOL (Bilbao):

30-10-76	General sobre Jaime Salom	Francisco Umbral
14-05-82	"	Carlos Barigalupe
08-10-68	Los delfines	Federico Galindo
30-11-74	Nueve brindis por un rey	Félix Bilbao

EL CORREO GALLEGO (Santiago de Compostela):

02-02-69	General sobre Jaime Salom	Félix Arbolí
08-11-72	"	Alvaro Santamaría
19-12-69	Tiempo de espadas	Federico Pomar
12-05-76	"	Juan María Gallego
09-06-76	"	"
07-01-82	El corto vuelo del gallo	....

EL DIA (México):

17-01-81	El corto vuelo del gallo	García Peguero

E L D I A (Santa Cruz de Tenerife):

08-01-72	General sobre Jaime Salom	Ricardo Acrón
17-05-83	"	Elena Puigvert
12-02-67	El baúl de los disfraces	Elfidio Alonso
13-06-84	Un hombre en la puerta	.....
05-04-70	La muralla china	Jaime Salom

24-09-80	El corto vuelo del gallo	Arcadio Baquero

EL DIARIO DE LEON :

27-12-66	General sobre Jaime Salom	Enrique Murillo
27-11-70	"	.....
22-02-74	"	.....
29-12-74	"	Miguel Alvarez Morales
13-08-77	"	Ricardo L. Termez
12-02-69	La casa de las chivas	J. L. Aguado
19-03-69	"	Esteban Carro Celada
24-02-72	"	Juanma .....
16-01-73	"	"
20-03-73	Tiempo de espadas	Miguel Alvarez Morales
27-02-77	La piel del limón	Valentín A. Martínez

EL DIARIO ILUSTRADO (Santiago de Chile):

27-04-62	Culpables	C. H. .....

EL DIARIO VASCO (San Sebastián):

12-02-71	General sobre Jaime Salom	F. Vizcaíno Casas
01-08-71	"	José Berruezo
10-10-55	El mensaje	T. Goñi Ayala
29-08-64	Culpables	T. Goñi Ayala
30-08-6	"	"
01-12-64	El baúl de los disfraces	Jaime Salom
02-12-64	"	T. Goñi Ayala
4-02-67	"	Manuel Sellés
30-07-64	El hombre del violín	T. Goñi Ayala
04-08-68	Cita los sábados	Jaime Salom
23-07-71	La casa de las chivas	Federico Galindo
25-05-78	"	Mercedes Rodríguez
18-07-69	Los delfines	José Berruezo
20-07-69	"	"
26-11-70	La playa vacía	Federico Galindo
01-08-71	"	José Berruezo
03-03-71	"	Mayor Lizarre
23-12-69	La muralla china	José Berruezo

20-02-72	La noche de los cien pájaros	Federico Galindo
04-10-72	Tiempo de espadas	.....
14-05-74	Nueve brindis por un rey	Federico Galindo
07-08-84	Un hombre en la puerta	Jaime Salom
10-08-84	"	Santiago Aizarna

EL DOMINGO (Buenos Aires):

31-03-63	Culpables	Dora Lina

EL FARO DE CEUTA:

03-06-72	La casa de las chivas	Quinín
29-06-69	Los delfines	.....
03-07-69	"	.....
08-07-69	"	Rosendo Ortiz Encina
16-04-83	Mis cuatro hombres	.....

EL FARO DE VIGO:

01-02-70	General sobre Jaime Salom	Alberto Cambrarero
19-01-74	"	Oscar de Felipe
[illegible]0-74	"	Jaime Salom
13-04-69	La casa de las chivas	Manuel Santaella

EL HERALDO DE MEXICO (México):

18-01-82	El corto vuelo del gallo	Eduardo Salvador
07-02-82	"	Gabriel Rábago Palafox

EL IDEAL (Huelva):

23-02-75	Nueve brindis por un rey	Alberto Laverón

EL IDEAL GALLEGO (La Coruña):

31-12-70	General sobre Jaime Salom	Manuel Gómez Ortiz
22-02-73	"	Mingo Revulgo
27-03-74	"	Josefina Carabias
28-07-74	"	Jaime Salom
06-08-74	"	"
04-09-74	"	"
31-08-76	"	Pilar Llorente
27-05-77	"	José A. Martínez Sevilla
30-03-78	"	Jaime Salom

10-05-55	El mensaje	M. L.
08-02-64	Juegos de invierno	Manuel Fer[illegible]dez Martín
03-12-65	Parchís party	Federico Galindo
15-01-69	La casa de las chivas	Federico Galindo
04-03-69	"	F. J. Alcántara
16-09-70	"	Juan Molina
31-12-70	"	Manuel Gómez Ortiz
28-08-73	"	Logos
09-10-69	Los delfines	Federico Galindo
26-11-70	La playa vacía	"
30-01-71	La muralla china	"
24-02-72	La noche de los cien pájaros	"
01-10-74	Nueve brindis por un rey	Andrés Berlanga
28-07-87	Una hora sin televisión	José antonio Flaquer

EL IMPARCIAL (Madrid):

[illegible]-12-77	General sobre Jaime Salom	Antonio D. Olano
28-01-78	"	"
15-03-78	"	"
16-04-78	"	"
07-06-78	"	"
25-06-78	"	"
12-08-78	"	"
08-10-78	"	"
20-09-80	El corto vuelo del gallo	Amilibia .....
28-10-80	"	"
26-09-80	"	"
10-10-78	Historias íntimas del Paraíso	Carlos García Osuna

EL LIBRO ESPAÑOL Nº 172:

Abril-72	General sobre Jaime Salom	Emilio Gascó Condell

EL MEDICO, Profesión y Humanidades (Barcelona):

0-12-87	General sobre Jaime Salom	(nº256) .....
08-01-88	"	(nº257) .....

EL MERCURIO (Santiago de Chile):

30-05-62	Culpables	Angeles Fuentes

EL MUNDO DEPORTIVO (Barcelona):

23-12-67	General sobre Jaime Salom	Manuel Angel Cobos
23-12-67	"	Oliva .....
27-12-67	"	"
12-10-68	"	"
05-01-69	"	"
07-04-69	"	"
30-09-72	"	José López Español
07-12-60	El triángulo blanco	Fernando Lience Basil
08-08-80	Culpables	.....
26-11-61	La gran aventura	Fernando Lience Basil
25-01-64	El baúl de los disfraces	Fernando Lience Basil
18-03-64	"	"
30-04-64	"	"
11-11-64	El hombre del violín	"
18-09-64	Falta de pruebas	"
22-10-65	Espejo para dos mujeres	"
30-01-66	Un tal señor Blot	"
22-03-67	Cita los sábados	Jaime Salom
29-03-67	"	Fernando Lience Basil
14-05-67	"	"
09-07-69	"	.....
24-03-68	La casa de las chivas	Oliva .....
07-05-72	"	J. López Español
01-02-69	Los delfines	Julio Manegat
20-02-67	La playa vacía	Oliva .....
27-11-70	Viaje en un trapecio	José Martí Farreras
29-11-70	"	"
03-12-70	"	"
30-09-72	La noche de los cien pájaros	J. López Español
02-11-73	Tiempo de espadas	"

EL NORTE DE CASTILLA (Valladolid):

26-09-69	General sobre Jaime Salom	M. A. V.
20-06-70	"	Francisco Umbral
24-10-70	"	Julián Lago
18-04-71	"	Vizcaíno Casas
29-06-73	"	Julián Lago
20-11-79	"	.....
29-02-80	"	.....
21-01-83	"	Publio .....
08-08-84	"	Angel de Castro
26-06-64	Culpables	Cerrillo .....
07-02-64	Juegos de invierno	Francisco Alvaro
08-11-64	El baúl de los disfraces	Francisco Alvaro
08-11-74	"	"
18-01-74	"	Rita Recio
28-01-66	Espejo para dos mujeres	Francisco Alvaro
31-01-69	"	José de la Vega
05-02-66	Parchís party	Francisco Alvaro
06-02-69	La casa de las chivas	Cerrillo
26-09-69	"	M. A. V.
06-10-70	"	Mapeso .....
15-06-71	"	Arévalo
05-03-72	"	El corresponsal
22-04-72	"	Julián Lago
22-01-78	"	Mercedes Rofríguez
28-08-80	"	.....
04-12-69	Los delfines	Francisco Alvaro
15-10-69	"	María Antonia Viloria
31-01-71	La playa vacía	Francisco Alvaro
05-12-69	La muralla china	Cerrillo .....
22-07-71	"	Francisco Alvaro
30-03-73	Tiempo de espadas	Miguel Angel Pastor
08-06-84	"	.....
21-12-78	Historias intimas del Paraiso	.....
11-09-81	El corto vuelo del gallo	Emilio Salcedo
25-06-83	Mis cuatro hombres	Mercedes Rodríguez

20-05-84	Un hombre en la puerta	Teresa Ibarra

EL NOTICIERO (Zaragoza):

08-11-61	El baúl de los disfracces	.....
29-10-64	El hombre del violín	D.Martinez Benavente
14-09-69	La casa de las chivas	D. Martínez Benavente
06-06-72	"	Faustino Laborda Sagaste
22-10-69	La muralla china	D. Martinez Benavente
23-10-69	"	"
28-01-71	"	Federico Galindo
09-10-69	Los delfines	"
17-02-72	La noche de los cien pájaros	Federico Galindo
04-05-72	"	.....
19-05-72	"	.....
11-12-75	"	.....
05-10-72	Tiempo de espadas	"

EL NOTICIERO UNIVERSAL (Barcelona):

19-09-63	General sobre Jaime Salom	.....
20-10-65	"	J. A. L. .....
11-12-65	"	José Antonio Flaquer
10-01-66	"	"
16-03-67	"	José Martín
12-04-67	"	Alvarez Taboada
14-07-67	"	José Rodríguez Méndez
28-11-67	"	J. Poch Soler
16-12-67	"	Alvarez Taboada
23-12-67	"	Julio Manegat
30-12-67	"	"
13-01-68	"	Augusto Valera
19-01-68	"	J. Poch Soler
04-06-68	"	José Martín
11-10-68	"	Julio Manegat
30-12-68	"	.....
31-12-68	"	Julio Manegat
22-01-69	"	"
15-02-69	"	Alvarez Taboada
29-03-69	"	José Martín
07-04-69	"	Julio Manegat
16-01-70	"	José Antonio Flaquer
07-02-70	"	"
18-02-70	"	J. Poch Soler

12-03-71	"	A. P.
02-03-71	"	J. J. Sánchez Costa
04-03-72	"	Julio Manegat
21-09-72	"	José M.Rodríguez Méndez
21-09-72	"	José M. Sánchez Costa
16-01-73	"	Jaime Salom
22-03-73	"	José Antonio Flaquer
26-05-73	"	Juan Poch Soler
06-06-73	"	José Antonio Flaquer
11-07-73	"	"
07-10-73	"	Juan Armengol
17-10-73	"	"
20-03-73	"	José María Tavera
13-05-75	"	María Pilar Morales
13-12-75	"	José Antonio Flaquer
04-12-78	"	.....
07-12-78	"	.....
24-04-79	"	.....
31-08-79	"	.....
13-11-79	"	.....
11-12-80	"	.....
03-03-81	"	.....
24-04-81	"	.....
17-10-81	"	.....
21-11-81	"	.....
06-05-82	"	Manuel Vela Jiménez
12-06-84	"	Juan Capel
26-01-85	"	Julio Manegat
04-05-85	"	Patricia Gabancho
15-02-47	Un corazón que hace tic tac	P. Flores
15-02-47	Se casa Berta sin germán	Juan Pablo Vila San-Juan
25-05-48	Mamá sonríe	.....
05-08-48	Senda y camino	.....
29-04-55	El mensaje	.....
14-11-59	"	Manuel de Cala
03-12-60	El triángulo blanco	J. M. Armengol
03-12-60	"	Manuel de Cala
01-04-64	Verde esmeralda	"
09-02-64	Culpables	Carlos Carrero
06-09-66	"	José Antonio Flaquer
03-02-64	Motor en marcha	Carlos Carrero
16-11-61	El baúl de los disfraces	.....

24-01-64		
24-01-64	"	Manuel de Cala
14-03-64	"	Carlos Carrero
24-06-66	"	"
12-04-67	"	.....
	"	Alvarez Taboada
29-10-64	El hombre del violin	D. Martínez Benavente
07-11-64	"	Julio Manegat
07-11-64	"	Antonio de Armenteros
10-11-64	"	Segura Palomares
17-09-64	Falta de pruebas	Manuel de Cala
19-10-65	Espejo para dos mujeres	Jaime Salom
20-10-65	"	J. A. L.
21-10-65	"	Julio Manegat
11-12-65	"	José Antonio Flaquer
07-12-65	Parchís party	"
11-12-65	"	"
10-01-66	"	"
31-01-66	Un tal señor Blot	Julio Manegat
05-02-66	"	.....
09-02-66	"	.....
03-68	La casa de las chivas	Julio Manegat
20-09-68	"	José Martí
20-01-69	"	José Antonio Flaquer
19-01-70	"	"
27-06-72	"	José Martí
21-09-72	"	J. J. Sánchez Costa
20-05-78	"	.....
25-05-78	"	.....
31-01-69	Los delfines	Alvarez Taboada
01-02-69	"	Julio Manegat
20-02-69	"	Jaime Delgado
21-02-69	"	"
18-10-69	"	José Antonio Flaquer
31-12-69	"	Julio Manegat
26-01-70	"	José martí
15-10-70	"	Jaime Delgado
02-03-74	"	Salvador Pascual
20-11-70	La playa vacía	José Antonio Flaquer
07-12-70	"	"
16-10-78	"	Alejandro Gorina
27-11-70	Viaje en un trapecio	José Martí Farreras
29-11-70	"	"

16-01-71		
05-02-71	"	"
	"	"
04-02-71	La muralla china	José Antonio Flaquer
10-02-72	La noche de los cien pájaros	
14-02-72	"	"
17-02-72	"	Josefina Carabias
18-02-72	"	Federico Galindo
21-02-72	"	Josefina Carabias
18-09-72	"	José Antonio Flaquer
21-09-72	"	Jaime Salom
27-09-72	"	José M.Rodríguez Méndez
19-03-82	"	José Antonio Flaquer
		L. M. .....
27-09-72	Tiempo de espadas	José Antonio Flaquer
28-09-72	"	Federico Galindo
02-10-72	"	José Antonio Flaquer
22-11-72	"	J.J. Sánchez Costa
01-11-73	"	Julio Manegat
28-12-73	"	"
30-01-74	"	Juan Poch Soler
19-02-74	"	Juan Armengol
27-09-74	Nueve brindis por un rey	José Antonio Flaquer
28-09-74	"	"
23-11-74	"	José María Zaldivar
25-11-74	"	José Antonio Flaquer
16-03-76	La piel del limón	"
09-09-76	"	"
22-09-76	"	"
03-03-77	"	Valentín A. Martínez
06-10-78	Historias íntimas del Paraíso	José Antonio Flaquer
19-10-78	"	"
16-09-80	El corto vuelo del gallo	"
20-09-80	"	"
11-10-80	"	"
14-10-80	"	"
18-03-81	"	"
02-05-84	Un hombre en la puerta	"
12-05-84	"	"
02-06-84	"	

EL PAIS (Madrid):

10-06-77	General sobre Jaime salom	Fernando Samaniego
07-11-80	"	.....
01-02-81	"	E. Haro Tecglen
22-12-81	"	.....
23-10-82	"	.....
04-11-82	"	.....
01-12-82	"	.....
16-02-83	"	.....
04-12-83	"	.....
05-05-84	"	.....
30-09-84	"	Juan de Sagarra
30-10-84	"	.....
03-04-81	El baúl de los disfraces	.....
06-03-82	"	.....
21-08-82	"	.....
23-08-82	"	.....
28-08-80	La casa de las chivas	.....
11-10-81	"	.....
09-08-76	La piel del limón	Francisco Umbral
14-09-76	"	"
19-09-76	"	Enrique Llovet
12-03-77	"	Francisco Umbral
13-09-80	El corto vuelo del gallo	"
24-09-80	"	"
28-12-78	Historias íntimas del Paraíso	.....
19-10-78	"	Enrique Llover
14-05-84	Un hombre en la puerta	E. Haro Tecglen
28-05-84	"	Juan de Sagarra

EL PENSAMIENTO NAVARRO (Pamplona):

26-11-79	General sobre Jaime Salom	María Blanca Ferrer
02-09-69	La casa de las chivas	"
03-09-69	"	María Eugenia Fadrique
24-03-72	"	B. Barón .....
20-05-72	"	Guel-Ner .....
21-05-72	"	"
19-09-71	La playa vacía	María Blanca Ferrer
26-12-69	La muralla china	"

07-11-78	La noche de los cien pájaros	Jav. Fidalgo Castellanos
10-10-74	Nueve brindis por un rey	José Cabezudo Astrain

EL PERIODICO (Barcelona):

17-12-81	General sobre Jaime Salom	.....
06-12-82	"	..... "
22-02-83	"	.....
28-03-84	"	..... "
05-04-84	"	.....
30-01-85	"	Juan P. Poch Soler
17-12-80	El corto vuelo del gallo	.....
01-04-81	"	Julián Peiro
17-12-81	"	.....
31-01-81	"	.....
04-04-83	Mis cuatro hombres	.....
01-07-83	"	.....
20-05-84	Un hombre en la puerta	Emilo Rey
07-05-87	Una hora sin televisión	Gonzalo Pérez de Olaguer

EL PROGRESO (Lugo):

25-05-78	La casa de las chivas	.....
02-02-69	Espejo para dos mujeres	.....
14-02-69	"	Juan María Gallego
24-12-72-	Tiempo de espadas	"
19-10-80	El corto vuelo del gallo	Julio Sáenz Angulo

EL PUBLICO (Madrid):

Abr. -87	Una hora sin televisión	María Victoria Oliva

EL PUEBLO GALLEGO (Vigo):

19-07-70	La casa de las chivas	Pilar Cernuda

EL SOCIALISTA (Madrid):

08-10-80	General sobre Jaime Salom	Angel Fernández Santos

EL SOL DE MEXICO (México):

06-01-82	El corto vuelo del gallo	Humberto J. Ortiz
07-01-82	"	Humberto J. Ortiz
08-01-82	"	Julio Prieto
06-1-82	"	Humberto J. Ortiz

EL UNIVERSAL (México):

08-01-82	El corto vuelo del gallo	Ignacio Mendoza

E S P A Ñ A (Tanger):

16-09-62	Gemeral sobre Jaime Salom	Sergio Nerva
17-05-64	"	"
06-01-61	Verde esmeralda	"
22-01-61	"	"
29-01-61	"	"
25-08-61	Culpables	"
17-09-61	"	"
24-05-64	"	"
23-02-64	Motor en marcha	Sergio Nerva
07-02-64	Juegos de invierno	"
08-03-64	"	"
16-02-64	El baúl de los disfraces	"
25-10-64	"	"
08-03-64	El hombre del violín	"
05-01-69	La casa de las chivas	C. .....

ESTAFETA LITERARIA (Madrid):

01-06-72	General sobre Jaime Salom	Carlos Murciano
08-06-72	"	"
15-09-72	"	Jacinto López Gorge
15-01-61	El triángulo blanco	.....
15-01-61	Verde esmeralda	.....
01-09-61	Culpables	Juan emilio Aragonés
18-12-65	El baúl de los disfraces	.....

10-01-69	La casa de las chivas	Juan Emilio Aragonés
01-02-69	"	"
15-03-69	Los delfines	Julio Manegat
15-10-69	"	Juan Emilio Aragonés
01-08-70	"	"
01-02-72	La muralla china	"
01-03-72	La noche de los cien pájaros	"
15-09-73	"	José López Martínez
15-10-72	Tiempo de espadas	Juan Emilio Aragonés
15-11-74	Nueve brindis por un rey	"

E S T O (México):

08-01-82	El corto vuelo del gallo	Amelia Camarena

EXCELSIOR (México):

21-09-80	El corto vuelo del gallo	Lorenzo López Sancho
24-08-81	"	Pilar Llergo
09-01-82	"	"
10-01-82	"	"

EXTREMADURA (Caceres):

12-06-70	Los delfines	.....

FERROL DIARIO (El Ferrol):

19-02-71	General sobre Jaime Salom	F. Vizcaíno Casas
30-03-78	"	Jaime Salom
07-11-70	La casa de las chivas	.....
06-06 72	"	Xelo Castillo
25-05-78	"	Bicito Rubido

FOTOGRAMAS (Barcelona):

18-02-72	General sobre Jaime Salom	Angeles Masó
07-04-78	"	Joan Sagarra
09-04-76	La playa vacía	Jorge Fiestas
20-10-78	"	.....
11-12-70	Viaje en un trapecio	Joan de Sagarra
18-02-72	La noche de los cien pájaros	Angeles Masó

FUERZA NUEVA Madrid):

25-01-69	La casa de las chivas	.....

GACETA ILUSTRADA (Madrid):

18-06-70	General sobre Jaime Salom	Mauro Muñiz
28-04-68	"	Pedro Laín Entralgo
21-02-64	Juegos de invierno	Pedro Laín Entralgo
17-10-64	El baúl de los disfraces	"
[illegible]-10-65	Espejo para dos mujeres	"
15-01-65	Parchís party	"
23-12-73	Cita los sábados	F. Lázaro Carreter
02-02-69	La casa de las chivas	Pedro laín Entralgo
05-11-72	Tiempo de espadas	Fernando Lázaro Carreter
08-12-74	Nueve brindis por un rey	"
[illegible]-10-76	La piel del limón	Antonio D. Olano
05-10-80	El corto vuelo del gallo	AA. VV.
05-10-80	"	.....
14-12-80	"	F. Lázaro Carreter
12-11-78	Historias íntimas del Paraíso	"

G A R B O (Barcelona):

28-01-67	General sobre Jaime Salom	Maruja Torres
11-02-67	"	Julián Peiró
28-08-73	"	Pilar Aracil
31-05-78	"	.....
01-11-78	"	Mariel Santamarina
03-09-75	Nueve brindis por un rey	Jesús Mariñas
16-03-77	La piel del limón	Gumer Fuentes

GENERAL-ANZEIGER (Bonn, Alemania):

19-08-66	El baúl de los disfraces	R. G. Wagner
29-08-66	Culpables	H. J. Krämer

GRAN MUNDO (Madrid):

Nov. -79	Tiempo de espadas	Federico Galindo

HERALDO DE ARAGON (Zaragoza):

25-10-69	General sobre Jaime Salom	Pérez Gallego
25-02-73	"	F. Vizcaino Casas
30-08-73	"	Pablo Cistue de Castro
14-03-74	"	"
26-03-74	"	Josefina Carabias
12-10-74	"	Jaime Salom
21-11-74	"	"
24-10-76	"	Francisco Umbral
10-02-77	"	"
09 06-78	"	.....
21-11-79	"	.....
07-07-81	"	Julia Sáenz Angulo
04-11-82	"	... .
07-10-73	Detrás del telón	Mariano Quindal
29-10-64	El hombre del violín	Pablo Cistue de Castro
16-03-80	El baúl de los disfraces	"
14-09-69	La casa de las chivas	D. Martínez Benavente
11-01-70	"	Josefina Carabias
15-01-70	"	Pérez Gallego
09-02-72	"	Pablo Cistue de Castro
24-09-74	Los delfines	Enrique Merino
23-10-69	La muralla china	D. Martínez Benavente
12-12-72	La noche de los cien pájaros	Josefina Carabias
28-09-74	Nueve brindis por un rey	"
29-09-74	"	"
09-10-75	"	Pablo Cistue de Castro
14-09-76	La piel del limón	Francisco Umbral
13-10-78	Historias íntimas del Paraíso	Antonio Valencia
13-01-79	"	.....
24-01-79	"	.....
25-09 80	El corto vuelo del gallo	.....
03-10-80	"	.....

HIERRO (Bilbao):

22-09-70	General sobre Jaime Salom	A. P. .....
22-09-71	"	A. P. .....
25-03-75	"	J. F. F. .....
29-06-81	"	Tomás Hernández
16-05-55	El mensaje	Burandilla
11-02-64	Juegos de invierno	Javier del Río
08-12-65	Espejo para dos mujeres	.....
08-12-65	Parchís party	.....
13-08-71	La casa de las chivas	Juan José Porto
28-09-71	Los delfines	"
03-01-70	La muralla china	Jaime Salom
19-09-80	El corto vuelo del gallo	.....
22-09-80	"	Arcadio Baquero
15-12-81	"	Jesus Jiménez

HOGAR Y PUEBLO (Soria):

21-11-69	La muralla china	Isaías Pascual Moreno
22-09-72	La noche de los cien pájaros	A. Tello

HOJA DEL LUNES (Barcelona):

04-02-64	General sobre Jaime Salom	.....
19-12-66	"	Salvador Corberó
20-02-67	"	"
17-07-67	"	Salvador Corberó
25-09-67	"	"
13-11-67	"	Diego Ramírez Pastor
27-11-67	"	Salvador Corberó
18-12-67	"	"
25-12-67	"	Vidiel .....
01-01-68	"	Salvador Corberó
17-06-68	"	"
14-10-68	"	Interino .....
30-12-68	"	Salvador Corberó
06-01-69	"	"
24-01-71	"	"
06-10-78	"	Cinéfilo .....
12-05-80	"	.....
20-04-81	"	.....

01-11-82	"	.....
03-12-60	El triángulo blanco	Manuel de Cala
05-12-60	"	Vidiel .....
06-04-64	Verde esmeralda	Pablo Vila San-Juan
14-08-61	Culpables	Cifra .....
28-11-66	La gran aventura	.....
03-02-64	Juegos de invierno	.....
13-11-67	"	Diego Ramírez Pastor
13-02-67	"	"
27-11-67	"	P. M. R. .....
09-11-64	El hombre del violín	Vidiel .....
21-09-69	Falta de pruebas	Vidiel .....
25-10-65	Espejo para dos mujeres	Vidiel .....
31-01061	Un tal señor Blot	Vidiel .....
[illegible]-01-67	Cita los sábados	Salvador Corberó
12-08-68	"	"
09-06-69	"	"
25-03-68	La casa de las chivas	Vidiel .....
24-06-68	"	Salvador Corberó
29-07-68	"	"
10-11-69	"	.....
03-02-69	Los delfines	Vidiel .....
17-03-69	"	Salvador Corberó
16-06-69	"	"
22-02-71	La playa vacía	Salvador Corberó
30-11-70	Viaje en un trapecio	Martí Farreras
18-01-71	"	"
14-02-72	La noche de los cien pájaros	Salvador Corberó
18-09-72	"	Jaime Salom
05-11-73	Tiempo de espadas	Salvador Corberó
07-01-74	"	"

25-10-76	La piel del limón	Javier de Montini
31-07-78	Historias íntimas del Paraíso	.....

HOJA DEL LUNES (Burgos):

07-01-74	General sobre Jaime Salom	Oscar de Felipe
26-05-75	Viaje en un trapecio	.....
09-10-74	Tiempo de espadas	Rafael López Izquierdo

HOJA DEL LUNES (Cádiz):

11-07-66	General sobre Jaime Salom	Alberto Laverón
23-02-70	La muralla china	Bartolomé Llompart

HOJA DEL LUNES (Ciudad Real):

26-05-75	Viaje en un trapecio	.....

HOJA DEL LUNES (Gijón):

26-11-73	General sobre Jaime Salom	Avalos .....

HOJA DEL LUNES (La Coruña):

16-02-76	General sobre Jaime Salom	....

HOJA DEL LUNES (León):

11-07-77	General sobre Jaime Salom	F. P. Pérez Herrero
11-02-74	Los delfines	.....

HOJA DEL LUNES (Madrid):

04-09-78	General sobre Jaime Salom	Andrés Moncayo
03-06-79	"	Ramón Murillo
04-08-80	"	.....
04-01-71	"	Gabriel García Espina
23-07-73	Verde esmeralda	.....
25-10-65	Parchís party	.....
05-01-70	La casa de las chivas	Gabriel García Espina
08-06-70	"	Andrés Moncayo
29-03-78	"	.....
04-01-71	"	Gabriel García Espina

06-10-69	Los delfines	"
25-01-71	La muralla china	.....
01-03-71	"	.....
14-02-72	La noche de los cien pájaros	Salvador Corberó
14-02-72	"	Gabriel García Espina
09-10-72	Tiempo de espadas	Rafael López Izquierdo
14-10-74	Nueve brindis por un rey	Antonio Valencia
06-01-75	"	"
30-08-76	La piel del limón	Andrés Moncayo
28-03-77	"	"
18-09-78	Historias íntimas del Paraíso	.....
09-10-78	"	.....
29-09-80	El corto vuelo del gallo	Antonio Valencia
17-11-80	"	.....
02-02-81	"	María Teresa San Andrés

HOJA DEL LUNES (Santander):

05-08-69	Los delfines	Leop. Rodríguez Alcalde

HOJA DEL LUNES (Valencia):

03-05-76	La playa vacía	Julio R. Melgar
09-10-72	Tiempo de espadas	Rafael López Izquierdo

HOJA DEL LUNES (Valladolid):

14-09-81	El corto vuelo del gallo	.....

HOJA DEL LUNES (Zaragoza):

27-10-69	La muralla china	.....

¡ H O L A ! (Barcelona) :

29-06-68	General sobre Jaime Salom	Retillero
14-04-79	"	.....
23-01-82	"	.....
08-05-82	"	.....
21-11-59	El mensaje	.....

04-04-64	Verde esmeralda	Pablo Vila San-Juan
14-11-64	El hombre del violín	Retillero
27-05-78	La casa de las chivas	.....
15-02-69	Los delfines	Retillero
14-10-72	Tiempo de espadas	.....
17-11-72	"	.....
04-11-78	Historias íntimas del Paraiso	Traspunte .....
13-03-82	El corto vuelo del gallo	Victor Pascual

H O N D A S (Barcelona):

15-02-67	General sobre Jaime Salom	Antonio Llull Alanis
Abr. -67	"	"
15-05-66	"	"
16-06-67	El baúl de los disfraces	"

H O R A (León):

11-01-80	El corto vuelo del gallo	.....
28-06-81	"	Kike .....

H O Y (Badajoz):

01-05-71	General sobre Jaime Salom	Rodrigo Rubio
13-08-74	"	Jaime Salom
14-08-74	"	"
06-10-74	"	Andrés Berlanga
13-12-75	"	José María Pagador
30-12-60	Verde esmeralda	Manuel Fernández Martín
06-02-64	Juegos de invierno	"
06-06-64	"	"
12-03-82	Culpables	.....
01-02-69	Espejo para dos mujeres	José de la Vega
15-01-69	La casa de las chivas	Federico Galindo
28-08-80	"	.....
21-06-69	Los delfines	F. R. Arias
05-02-70	La muralla china	.....

01-10-74	Nueve brindis por un rey	Andrés Berlanga
06-10-74	"	"
31-05-81	El corto vuelo del gallo	Pozas .....

I D E A L (Granada):

30-11-69	General sobre Jaime Salom	Mario Hernández Estebez
18-02-73	"	F. Vizcaíno Casas
11-07-74	"	Jaime Salom
12-01-82	"	.....
26-02-83	"	.....
30-04-84	"	.....
20-06-62	Culpables	Ruiz Molinero
28-02-62	"	"
07-02-64	Juegos de invierno	Manuel Fernández Martín
02-10-64	El baúl de los disfraces	.....
01-02-69	Espejo para dos mujeres	José de la Vega
23-01-69	La casa de las chivas	Ruiz Molinero
04-03-69	"	F. J. Alcántara
[illegible]-01-70	"	Federico Galindo
11-01-70	"	Josefina Carabias
13-06-72	"	Ruiz Molinero
16-06-72	"	"
28-08-80	"	Fernando Aragonés
20-11-70	La playa vacía	.....
26-11-70	"	Federico Galindo
30-01-71	La muralla china	Federico Galindo
08-10-72	Tiempo de espadas	"
21-08-80	El corto vuelo del gallo	Pastor .....

INFORMACION (Alicante):

21-02-62	Culpables	.....
22-08-69	Los delfines	Ernesto Contreras
24-08-69	"	"
08-08-70	"	Antonio Navarro
30-02-74	"	Jesús Vasallo
15-09-74	"	Manuel Díez Crespo
01-03-87	Una hora sin televisión	.....

INFORMACIONES (Madrid):

07-11-60	General sobre Jaime Salom	Angel Laborda
26-12-66	"	Enrique Murillo
25-05-67	"	Angel Laborda
29-09-67	"	Traspunte
26-11-69	"	Alfonso Sánchez
20-11-70	"	Angel Laborda
09-05-72	"	M. Jovellar
30-01-75	"	Eduardo Alarcón
24-05-76	"	"
08-11-76	"	"
10-02-77	"	Alfonso Sánchez
07-11-78	"	Eduardo Alarcón
29-10-80	"	.....
15-02-83	"	.....
23-12-60	Verde esmeralda	Angel laborda
23-12-60	"	Adolfo Prego
09-08-61	Culpables	S. M. .....
13-09-67	"	Vicente Pastor Chilar
21-01-64	Juegos de invierno	Angel Laborda
24-01-64	"	"
[illegible]02-64	"	"
03-10-64	El baúl de los disfraces	"
12-10-64	"	.....
14-10-64	"	.....
17-10-64	"	Angel Laborda
01-12-65	Espejo para dos mujeres	P. F. .....
14-12-65	"	.....
06-12-65	Parchís party	Pérez Fernández
12-10-68	Cita los sábados	J. Emilio Aragonés
15-01-69	La casa de las chivas	Juan Emilio Aragonés
10-01-70	"	"
11-11-70	"	Alfonso Sánchez
15-05-75	"	Miguel de Santiago
08-06-69	Los delfines	.....
02-10-69	"	Alfredo Marquerie
10-12-69	"	"
20-11-70	La playa vacía	Angel Laborda
21-10-70	"	Pablo Corbalán

26-05-75	Viaje en un trapecio	.....
23-01-71	La muralla china	Pablo Corbalán
12-02-72	La noche de los cien pájaros	"
30-09-74	Nueve brindis por un rey	"
02-11-74	"	"
09-11-74	"	"
15-09-76	La piel del limón	Pablo Corbalán
06-10-78	Historias intimas del Paraíso	Eduardo Alarcón
08-10-78	"	Pablo Corbalán
25-09-80	El corto vuelo del gallo	Eduardo Alarcón

INTERVIU (Madrid-Barcelona):

26-02-81	El corto vuelo del gallo	.....
04-03-81	"	.....
26-10-78	Historias íntimas del Paraíso	.....

J A E N (Jaén):

[illegible]-04-66	General sobre Jaime Salom	.....
01-07-80	Culpables	.....
03-05-71	La casa de las chivas	.....
08-06-71	"	.....
18-07-71	"	P. Morillas
09-05-72	"	Carmen Corbella
08-05-69	Los delfines	.....
01-02-74	Nueve brindis por un rey	Jesús Vasallo

J A N O, Medicina y Humanidades (Barcelona):

Nº 772	Una hora sin televisión	M. J. Ragué Arias

J O R N A D A (Santa Cruz de Tenerife):

01-12-82	El baúl de los disfraces	.....

J O R N A D A (Valencia):

20-01-68	General sobre Jaime Salom	.....
13-08-71	"	Juan José Porto

02-01-61	Verde esmeralda	Portillo .....
30-04-64	Culpables	Portillo .....
07-02-64	Juegos de invierno	Manuel Díez Crespo
14-10-64	El baúl de los disfraces	Manuel Díez Crespo
24-12-65	Espejo para dos mujeres	.....
12-10-68	Cita los sábados	J. A. E. .....
13-08-71	La casa de las chivas	Juan José Porto
29-07-69	Los delfines	E. L. Chávarri
10-11-69	La muralla china	Portillo .....
11-11-69	"	"

JORNAL (Lisboa):

12-04-73	General sobre Jaime Salom	Enrique Rodríguez
15-04-73	"	"
25-04-73	"	"

LA ACTUALIDAD ESPAÑOLA (Madrid):

14-07-66	General sobre Jaime Salom	Alberto Laverón
09-03-67	"	"
12-10-67	"	"
11-01-68	"	"
03-12-70	"	Arcadio Baquero
20-01-65	Espejo para dos mujeres	Alberto Laverón
16-01-69	La casa de las chivas	Antonio Bernabeu
22-01-70	"	Arcadio Baquero
21-05-78	"	.....
27-02-69	Los delfines	Julio Manegat
03-12-70	La playa vacía	Arcadio Baquero
28-01-71	La muralla china	Arcadio Baquero
24-02-72	La noche de los cien pájaros	"
12-10-72	Tiempo de espadas	"
31-09-74	Nueve brindis por un rey	"

LA CODORNIZ (Madrid):

31-05-67	General sobre Jaime Salom	Arcangel .....
14-01-68	"	"
28-04-68	"	"
26-12-65	Parchís party	Arcangel .....
19-10-69	Los delfines	"
27-02-72	La noche de los cien pájaros	Orqui .....

LA CRONICA (Almería):

11-04-85	El baúl de los disfraces	.....

LA GACETA DEL NORTE (Bilbao):

22-09-71	General sobre Jaime Salom	Joaquín Goñi
27-03-74	"	Josefina Carabias
14-05-55	El mensaje	Jaime Salom
14-05-55	"	J. de B. .....
15-06-68	Cita los sábados	J. de B. .....
13-02-72	La noche de los cien pájaraos	Josefina Carabias

LA GACETA REGIONAL (Salamanca):

11-09-69	General sobre Jaime Salom	.....
01-11-70	"	Manuel Del Arco
31-10-76	"	Javier de Montini
05-02-64	Juegos de invierno	Manuel Díez Crespo
08-10-64	El baúl de los disfraces	"
12-06-69	Los delfines	.....
14-06-69	"	.....
01-01-70	La playa vacía	.....

LA MAÑANA (Lérida):

31-03-78	General sobre Jaime Salom	Jaime Salom
18-06-61	El triángulo blanco	Angel .....
25-02-67	El baúl de los disfraces	Manuel Selles

07-06-67	Cita los sábados	A. .....
10-11-68	La casa de las chivas	Ricardo F. Sugranyes
30-08-80	"	.....
30-12-69	Los delfines	Pyresa .....
15-11-69	La muralla china	Juli Guardiola
18-04-82	La noche de los cien pájaros	.....
05-05-74	Tiempo de espadas	.....
08-05-74	"	Molina .....

LA NACION (Buenos Aires):

Abr. 62	Culpables	Yáñez Silva
13-06-66	El baúl de los disfraces	I. M. .....

LA NUEVA ESPAÑA (Huesca):

19-02-71	General sobre Jaime Salom	F. Vizcaíno Casas
25-02-73	"	Fiel .....
30-04-82	"	.....
12-12-65	Parchís party	.....
11-03-69	La casa de las chivas	E. R. .....
11-04-72	"	.....
26-07-69	Los delfines	Juan A. Castro
01-08-69	"	.....

L A N Z A (Ciudad Real):

31-12-72	General sobre Jaime Salom	Antonio Valencia
09-09-76	"	F. García Sánchez
31-03-78	"	Jaime Salom
28-06-81	"	Tomás Hernández
31-01-64	El baúl de los disfraces	.....
26-05-72	La casa de las chivas	Durano .....
02-05-72	"	Gool .....
13-04-82	"	.....
02-05-70	Los delfines	Jolopca .....
03-06-70	"	Paniagua .....

LA PRENSA (Barcelona):

05-12-64	General sobre Jaime Salom	Antonio Mariñas
8-02-67	"	M. Martínez Ferrol
28-03-67	"	Salvador Corberó
29-03-67	"	Antonio de Armenteras
29-11-67	"	.....
23-12-67	"	Manuel Vigil y Vazquez
23-12-67	"	Antonio de Armenteras
30-12-67	"	"
20-01-68	"	Mariñas .....
30-01-68	"	.....
24-06-68	"	Antonio de Armenteras
24-07-68	"	.....
11-10-68	"	A. D. A. .....
12-10-68	"	Antonio de Armenteras
20-12-68	"	.....
26-12-68	"	.....
20-02-69	"	.....
07-04-69	"	.....
12-01-70	"	Antonio .....
19-11-70	"	J. C. R. .....
26-11-70	"	Pérez Rojas
20-01-71	"	J. C. R. .....
17-02-71	"	Antonio de Armenteras
16-03-72	"	Antonio Valencia
11-05-72	"	Antonio de Armenteras
12-01-73	"	Francisco de Olesa
16-01-73	"	Antonio .....
28-07-73	"	Gonzalo Quintana
18-03-74	"	José María Tavera
04-04-74	"	Manuel López
10-12-74	"	Antonio de Armenteras
17-01-75	"	"
16-08-75	"	Tomás Salvador
14-12-75	"	Jaime Salom
16-02-77	"	Jesús Mariñas
01-12-77	"	"
15-02-47	Se casa Berta sin Germán	F. T. .....
03-12-55	El mensaje	Antonio de Armenteras
03-12-60	El triángulo blanco	"
14-12-60	"	"
01-04-64	Verde esmeralda	.....
14-08-61	Culpables	Antonio de Armenteras
02-02-64	"	Carlos Carrero

25-11-61	La gran aventura	Antonio de Armenteras
23-01-64	El baúl de los disfraces	Jaime Salom
23-01-64	''	Antonio de Armenteras
24-01-64	''	''
25-01-64	''	.....
22-02-64	''	.....
14-03-64	''	Antonio de Armenteras
14-04-66	''	.....
31-05-66	''	Julián Peiró
12-06-66	''	F. T. P. .....
08-02-67	''	M. Martínez
21-01-64	El hombre del violín	Antonio de Armenteras
02-11-64	''	''
05-12-64	''	''
29-08-64	Falta de pruebas	Irurosqui .....
16-09-64	''	Jaime Salom
17-09-64	''	Martí Farreras
23-11-65	Parchís party	Mariñas .....
19-10-65	Espejo para dos mujeres	Jaime Salom
21-10-65	''	Antonio de Armenteras
29-03-67	Cita los sábados	''
07-07-69	''	''
10-05-65	La casa de las chivas	''
24-06-68	''	''
31-12-68	''	''
11-01-69	''	.....
03-05-72	''	.....
13-11-73	''	Candilejas .....
01-02-69	Los delfines	Julio Manegat
03-06-69	''	Vidiel .....
05-02-69	Los delfines	Antonio .....
17-02-71	La playa vacía	.....
19-02-71	''	Antonio de Armenteras
26-11-70	Viaje en un trapecio	Pérez de Rosas
02-12-70	''	Antonio de Armenteras
21-12-62	La noche de los cien pájaros	Alicia Marsillach
25-09-72	''	Val Jarrín
04-10-72	Tiempo de espadas	AA. VV. .....
04-10-72	''	Manuel Díez Crespo
01-11-73	''	Antonio de Armenteras

28-01-74	"	"
25-02-74	Nueve brindis por un rey	"
03-10-74	"	Ricardo Huertas
13-12-74	"	Jesús Vasallo
27-12-75	"	Antonio de Armenteras
04-02-76	La piel del limón	Jesús Mariñas
25-11-78	Historias íntimas del Paraíso	Angel Cuevas

LA PRENSA (Buenos Aires):

29-03-63	Culpables	F. P. T. ....
08-08-56	El baúl de los disfraces	.....
01-12-68	La casa de las chivas	José M. Monner Sans

LA PROVINCIA (Palma de Gran Canaria):

30-09-80	Culpables	juan F. López Aguilar
25-05-78	La casa de las chivas	.....
[illegible]09-82	El baúl de los disfraces	.....

LA REGION (Orense):

18-08-79	La noche de los cien pájaros	A. A. .....

LA RIOJA (Logroño):

12-04-83	Tiempo de espadas	.....

LA TARDE (Santa Cruz de Tenerife):

24-02-70	General sobre Jaime Salom	.....
03-12-73	"	Oscar de Felipe
22-12-73	"	"
13-12-75	"	"
06-02-64	Juegos de invierno	Manuel Díez Crespo
9-12-65	"	.....
22-01-69	La casa de las chivas	.. ..
10-02-70	"	Luis Matías López
31-10-75	"	Juan José Porto
04-04-70	La muralla china	Jaime Salom
06-04-70	"	"

02-09-63	La piel del limón	Oscar de Felipe

LA ULTIMA HORA (Palma de Mallorca):

31-12-70	General sobre Jaime Salóm	.....
06-03-73	"	Europa Pres
27-07-73	"	Serafín jiménez
28-01-64	El hombre del violín	.....
09-12-65	Espejo para dos mujeres	.....
14-05-68	Cita los sábados	Antonio Serra
23-10-73	"	M. Luque
27-01-70	La casa de las chivas	Pingüinos ...
11-01-72	"	Ricardo Hurtado

LA VANGUARDIA (Barcelona):

08-02-62	General sobre Jaime Salom	Manuel Del Arco
04-02-64	"	"
30-12-65	"	Antonio Martínez Tomás
11-01-67	"	Manuel Del Arco
12-12-67	"	Antonio Llull
12-67	"	Ant. Martínez Montserrat
31-12-67	"	Rafael Pérez Guerrero
01-01-68	"	Pablo Vila San-Juan
02-01-68	"	A. M. T.
10-01-68	"	Miguel Pérez Guerrero
14-01-68	"	Arcangel .....
16-01-68	"	"
20-01-68	"	.....
07-06-68	"	Fernán Tellez
15-06-68	"	Jaime Delgado
22-06-68	"	A. M. T. .....
12-10-68	"	A. Martínez Tomás
27-12-68	"	.....
01-01-69	"	.....
04-01-69	"	Antonio Martínez Tomás
05-01-69	"	.....
07-01-69	"	.....
26-01-69	"	.....
15-02-69	"	.....
23-09-69	"	Manuel Pombo Angulo
27-03-69	"	"
08-11-69	"	Cañate .....
25-11-69	"	Jaime Salom
19-12-69	"	Angeles Masó
06-10-71	"	"
13-02-72	"	Manuel Pombo Angulo

19-02-72	"	Angeles Masó
11-03-72	"	Manuel Pombo Angulo
06-05-72	"	Pablo Vila San-Juan
09-12-72	"	.....
20-03-73	"	G. E. .....
29-03-73	"	Manuel Pombo Angulo
07-07-73	"	"
09-10-73	"	"
28-10-73	"	Angeles Masó
14-11-73	"	Pablo Vila San-Juan
13-08-74	"	Guillermo Díaz-Plaja
04-08-76	"	Pablo Vila San-Juan
18-02-77	"	.....
09-06-78	"	F. .....
28-03-79	"	.....
03-06-79	"	Julio Trenas
16-03-80	"	.....
14-05-80	"	.....
13-07-80	"	Lluis Permanyer
30-10-80	"	.....
02-10-81	"	.....
25-12-81	"	.....
06-05-83	"	M. L. .....
12-06-83	"	Jaime Salom
06-02-85	"	.....
12-05-88	"	Jaime Salom
13-02-47	Se casa Berta sin Germán	.....
15-02-47	"	Pablo Vila San-Juan
29-05-48	Mamá sonríe	José María Junyent
22-07-48	Un corazón que hace tic,tac	.....
26-05-55	El mensaje	Antonio de Armenteras
24-12-60	Verde esmeralda	Manuel Pombo Angulo
28-12-60	"	"
02-04-64	"	Antonio Martínez Tomás
24-12-69	"	Manuel Pombo Angulo
23-12-60	El triangulo blanco	Antonio Martínez Tomás
04-12-60	"	"
10-08-61	Culpables	Manuel Pombo Angulo
08-02-62	"	.....
05-08-62	"	Antonio Martínez Tomás
26-02-61	La gran aventura	A. Martínez Tomás
08-02-62	"	Manuel Del Arco

04-02-64	Motor en marcha	Luis Marsillach
04-02-64	''	Manuel Del Arco
25-01-64	El baúl de los disfraces	Antonio Martínez Tomás
04-02-64	''	Manuel Del Arco
15-03-64	''	.....
08-11-64	''	Antonio Martínez Tomás
14-04-66	''	.....
24-06-66	''	.....
04-02-64	''	Manuel Del Arco
06-11-64	''	Jaime Salom
08-11-64	''	Antonio Martínez Tomás
18-09-64	Falta de pruebas	Antonio Matínez Tomás
20-10-65	Espejo para dos mujeres	Jaime Salom
22-10-65	''	Antonio Martínez Tomás
30-10-65	''	.....
09-09-79	Espejo para dos mujeres	.....
20-10-80	''	.....
13-01-66	Un tal señor Blot	Jaime Salom
28-01-66	''	''
30-01-66	''	Antonio Martínez Tomás
[illegible]-03-67	Cita los sábados	Jaime Salom
28-03-67	''	Antonio Martínez Tomás
08-05-68	''	Juan de Segarra
06-07-69	''	Antonio Martínez Tomás
16-09-69	''	.....
23-03-68	La casa de las chivas	Antonio Martínez Tomás
11-05-68	''	''
15-06-68	''	Jaime Delgado
22-06-68	''	Antonio martínez Tomás
21-09-68	''	''
18-01-69	''	.....
09-02-69	''	Agustín Cañate
29-08-69	''	Julio Trenas
06-10-71	''	Angeles Masó
10-10-71	''	Jordán .....
25-06-72	''	Antonio Martínez Tomás
31-01-69	Los delfines	Alvarez Taboada
02-02-69	''	Antonio Martínez Tomás
13-03-69	''	Salvador Corberó
29-08-69	''	Guillermo Díaz Plaja
12-10-69	''	.....
02-[illegible]-69	''	Antonio Martínez Tomás
31-12-69	''	Mamuel Del Arco
04-02-71	''	Fernando Monegat

19-02-71	La playa vacía	Antonio Martínez Tomás
17-03-71	"	.....
12-10-78	"	"
20-11-70	Viaje en un trapecio	Antonio Martínez Tomás
27-11-70	"	José Martí Farreras
29-11-70	"	"
29-11-70	"	Antonio Martínez Tomás
17-01071	"	Antonio Martínez Tomás
27-01-71	"	Martí Farreras
11-02-71	"	"
12-02-71	"	"
16-02-71	La muralla china	Guillermo Díaz Plaja
12-02-72	La noche de los cien pájaros	N. .....
13-02-72	"	Manuel Pombo Angulo
01-11-73	"	Antonio Martínez Tomás
08-11-73	"	Angeles Masó
17-11-73	"	Antonio Martínez Tomás
29-01-73	"	"
23-04-82	"	.....
26-04-82	"	.....
06-02-81	Tiempo de espadas	Carlos G. Agozar
[illegible]02-74	Nueve brindis por un rey	Amparo Gómez Pablo
14-02-74	"	Alfonso Vignau Miró
07-06-74	"	.....
13-09-74	"	José Pesdroche
18-09-74	"	Manuel Pombo Angulo
21-09-74	"	Gómez Pablo
01-10-74	"	Manuel Pombo Angulo
17-10-74	"	"
21-11-74	"	Alfonso Vignau Miró
28-12-74	"	Pablo Vila San-Juan
16-09-76	La piel del limón	Manuel Pombo Angulo
18-02-77	"	Pablo Vila San-Juan
20-08-80	"	Julio Trenas
04-10-78	Historias íntimas del Paraíso	Lluis Bonet Mújica
17-10-78	"	Antonio Valencia
31-01-80	El corto vuelo del gallo	.....
06-09-80	"	Julio Trenas
20-09-80	"	"
14-10-80	"	Julio Trenas
14-11-80	"	"
07-03-81	"	"
29-03-81	"	Juan de Sagarra
09-04-81	"	.....

15-01-82	"	Angeles Masó
09-05-84	Un hombre en la puerta	Julio Trenas
12-05-84	"	"
30-05-84	"	Frederic Roda

LA VERDAD (Murcia):

05-10-69	General sobre Jaime Salom	J. L. Costa
30-12-70	"	Manuel Gómez Ortiz
30-10-74	"	Jaime Salom
16-02-77	"	José Antonio de Sobrino
18-05-78	"	.....
13-11-79	"	.....
24-11-79	"	.....
13-02-61	Culpables	Antonio Martínez Tomás
12-12-65	Espejo para dos mujeres	.....
13-10-68	La casa de las chivas	Monastrel .....
19-06-71	"	Rodríguez Usallán
14-04-64	"	Monastrel .....
15-10-69	La muralla china	Monastrel ....
[illegible]02072	La noche de los cien pájaros	Josefina Carabias

LA VOZ DE ALBACETE :

12-11-69	General sobre Jaime Salom	Ramón Bello Bañón
24-06-81	"	T. Hernández
12-11-69	La casa de las chivas	Ramón Bello Bañón
12-08-71	"	Julián Soriano
29-08-69	Los delfines	L. P. .....
10-10-69	La muralla china	L. P. .....

LA VOZ DE ALMERIA (Almería):

06-12-77	General sobre Jaime Salom	Rosario Izquierdo
30-03-78	"	Jaime Salom
27-07-73	Verde esmeralda	Plinio .....
26-01-63	La casa de las chivas	.....

LA VOZ DE AViLES (Asturias):

02-07-72	General sobre Jaime Salom	Santiago Castéllo
04-03-69	La casa de las chivas	Jaime Delgado
02-07-72	"	Santiago Castéllo
16-02-74	Los delfines	.....
15-12-69	Nueve brindis por un rey	S. M. Bango
16-12-74	"	J.María G. Brengo
29-12-74	"	Arturo Castro
27-02-77	La piel del limón	Valentín A. Martínez

LA VOZ DE ASTURIAS (Oviedo):

19-06-70	General sobre Jaime Salom	Francisco Umbral
12-01-77	"	Ceferino .....
11-02-77	"	Francisco Umbral
26-12-78	"	Antonio Valencia
17-08-61	Culpables	Fresno Rico
18-01-69	La casa de las chivas	Alfonso Gabriel
11-03-69	"	Plinio .....
[illegible]-12-72	"	.....
15-01-77	"	B. F. .....
22-01-78	"	Mercedes Rodríguez
21-05-72	La noche de los cien pájaros	Jordán .....

LA VOZ DE CASTILLA (Burgos):

18-07-68	General sobre Jaime Salom	Manuel Díez Crespo
08-05-71	"	José Manuel Páramo
28-03-69	La casa de las chivas	Ruiz de Mencía
23-02-72	"	Jesacín .....
16-04-71	Los delfines	José Manuel Páramo
13-08-71	La playa vacía	Miguel Moreno
10-09-76	La piel del limón	Apuleyo Soto

LA VOZ DE CORDOBA (Córdoba):

02-08-81	El corto vuelo del gallo	.....

LA VOZ DE ESPAÑA (San Sebastián):

31-12-71	General sobre Jaime Salom	Miguel Vidaurre
29-12-73	"	Michele Pallattini
07-12-77	"	Rosario Izquierdo
24-12-60	Verde esmeralda	.....
01-12-64	El baúl de los disfraces	Jaime Salom
02-12-64	"	.....
30-07-64	El hombre del violín	.....
02-12-65	Espejo para dos mujeres	.....
06-08-68	Cita los sábados	Vidaurre ....
31-03-69	La casa de las chivas	Mayor Lizarbe
01-04-69	"	Miguel Vidaurre
13-05-75	"	.....
20-7-69	Los delfines	J. Berrueso
03-08-71	La playa vacía	Miguel Vidaurre
01-08-71	"	José Berrueso
[illegible]-12-72	Tiempo de espadas	Miguel Vidaurre
30-02-74	Nueve brindis por un rey	Jesús Vasallo
15-12-74	"	Miguel Vidaurre

LA VOZ DE GALICIA (La Coruña):

12-11-72	General sobre Jaime Salóm	Alvaro Santamaría
11-03-78	"	Mercedes Rodríguez
25-01-81	"	Antonio Valencia
04-03-69	La casa de las chivas	Ramón Patiño
15-01-78	"	Mercedes Rodríguez
25-05-78	"	.....
20-01-70	La muralla china	Ramón Patiño
31-12-76	La piel del limón	José Monleón

LA VOZ DEL SUR (Jerez de la frontera):

25-10-69	La casa de las chivas	Manuel Liaño
20-02-70	La muralla china	"

3-11-72	La noche de los cien pájaros	Antonio Valencia
24-02-74	Nueve brindis por un rey	Jesús Vasallo
09-08-81	El corto vuelo del gallo	.....

LAS PROVINCIAS (Valencia):

01-05-64	General sobre Jaime Salom	.....
10-01-65	"	.....
28-10-68	"	Juan José Pérez
18-11-68	"	Antonio Jiménez Torres
12-01-69	"	Rosendo Casas
08-11-69	"	.....
13-12-70	"	Emilio Gascó Contel
14-02-71	"	F. Vizcaíno Casas
02-03-71	"	"
25-03-71	"	"
13-07-72	"	Juan del Faro
29-08-73	"	Angel Lacalle
18-10-73	"	Juan del Faro
17-03-74	"	A. Jiménez Torres
02-11-76	"	Francisco Umbral
20-01-61	Verde esmeralda	R. Dasi .....
29-04-69	Culpables	.....
30-04-64	"	R. Dasi .....
17-08-80	"	.....
28-12-65	Espejo para dos mujeres	.....
02-02-69	"	Antonio Jiménez Torres
16-01-69	La casa de las chivas	Juan del Foro
08-10-69	"	R. Dasi .....
15-09-71	"	Juan del Foro
12-11-72	"	F. Dicenta de Vera
29-07-69	Los delfines	E. L. Chávarri
17-03-74	"	A. Jiménez Torres
11-11-69	La muralla china	Portillo .....
29-01-71	"	Juan del Foro
13-07-72	La noche de los cien pájaros	Juan del Foro
10-01-65	Tiempo de espadas	Antonio Valencia
18-10-72	"	Juan del Foro
07-12-72	"	"
28-08-80	La casa de las chivas	.....

11-01-79	Historias íntimas del Paraíso	.....

LECTURAS (Barcelona):

16-03-79	General sobre Jaime Salom	José Ant. de las Heras
22-04-82	''	Javier Montini
07-05-82	''	.....
04-11-82	''	.....
05-05-72	La casa de las chivas	J. P. M. .....
10-06-78	''	Juan Francisco de Lasa
08-03-74	Los delfines	Jorge Carranza Gesa
30-05-75	Viaje en un trapecio	''
21-06-74	Tiempo de espadas	Enrique Pinar
16-05-75	Nueve brindis por un rey	José Antonio de las Heras
03-10-80	El corto vuelo del gallo	Elvira .....
14-11-80	''	Javier de Montini

LEVANTE (Murcia):

24-04-67	General sobre Jaime Salom	Manuel Selles
[illegible]-11-69	''	R. Dasí
08-10-68	''	J. Antonio de Alcedo

LEVANTE (Valencia):

08-10-68	General sobre Jaime Salom	J. Antonio de Alcedo
28-12-72	''	Antonio Valencia
27-07-73	Verde esmeralda	S. P. .....
30-04-64	Culpables	A. .....
27-08-80	''	.....
04-02-64	Motor en marcha	Luis Marsillaich
12-10-68	Cita los sábados	J. Lloret
08-10-68	La casa de las chivas	J. Antonio de Alcedo
01-07-71	''	J. Rodríguez Usallán
29-07-69	Los delfines	E. L. Chávarri
11-11-69	La muralla china	Portillo .....
30-11-74	Nueve brindis por un rey	Jesús Vasallo

11-01-79	Historias íntimas del Paraíso	José Antonio de Alcedo
03-01-80	"	"

LIBERTAD (Valladolid):

18-10-74	Culpables	María Arrarte
09-02-64	Juegos de invierno	Javier del Rio
08-12-65	Espejo para dos mujeres	.....
13-12-65	"	Javier del Rio
08-12-65	Parchis party	.....
13-09-68	Cita los sábados	Ortega .....
25-09-69	La casa de las chivas	Jaime Salom
16-08-71	"	Juan José Porto
14-10-69	Los delfines	María A. Viloria
05-12-69	La muralla china	Ricardo .....
30-02-74	Nueve brindis por un rey	Jesús Vasallo

LINEA (Murcia):

13-10-69	General sobre Jaime Salom	César Oliva
18-05-78	"	.....
30-10-64	El baúl de los disfraces	.....
18-07-82	"	.....
13-10-69	La casa de las chivas	S. D. .....
15-08-71	"	Juan José Porto
13-08-74	"	F. Rodríguez Abellán
28-09-79	"	.....
15-10-69	La muralla china	E. M. P. .....
24-02-74	Nueve brindis por un rey	Jesús Vasallo
30-02-74	"	"

LOS SITIOS (Gerona):

03-10-73	General sobre Jaime Salom	Bouso Mares
05-05-71	La casa de las chivas	Xavier Amir
14-05-71	"	.....

L U C H A (Teruel):

10-02-67	General sobre Jaime Salom	.....
30-03-78	,,	Jaime Salom
15-03-72	La casa de las chivas	A. Gatón

M A D R I D (Madrid):

09-09-61	General sobre Jaime Salom	.....
31-01-64	,,	José Montero Alonso
29-12-66	,,	L. M. .....
23-03-67	,,	Pablo Vila San-Juan
13-01-69	,,	M. L. .....
25-11-70	,,	Heras Lobato
23-12-60	Verde esmeralda	González Ruiz
31-12-60	,,	Elías Gómez Picazo
18-05-55	El mensaje	.....
09-08-61	Culpables	Elías Gómez Picazo
0-08-61	,,	María Luisa
16-09-61	,,	F. Serrano Anguita
12-05-64	,,	Jesús Morante Borras
31-01-64	Juegos de invierno	José Montero Alonso
1-02-64	,,	Jesús Mora
09-03-64	El baúl de los disfraces	.....
30-09-64	,,	Elías Gómez Picazo
17-10-64	,,	J. F. .....
29-06-66	,,	.....
02-12-65	Espejo para dos mujeres	José Montero Alonso
02-12-65	,,	Leocadio Megías
07-11-65	Parchís party	José Montero Alonso
07-12-65	,,	,,
31-03-67	Cita los sábados	L. M. .....
11-01-69	La casa de las chivas	.....
10-06-69	,,	Victoriano .....
25-10-69	,,	July Bustamante
10-01-70	,,	Elías Gómez Picazo
28-07-70	,,	,,
04-02-69	Los delfines	Victoriano .....
02-10-69	,,	Elías gómez Picazo
02-10-69	,,	Alfredo Marquríe
10-12-69	,,	,,

20-11-70	La playa vacía	Vinicio .....
21-11-70	''	Elías Gónez Picazo
25-11-70	''	P. Heras Lobato
11-02-72	La noche de los cien pájaros	Alfredo Marquerie

MARCA (Madrid):

11-01-70	General sobre Jaime Salom	Antonio Valencia
04-10-72	''	''
24-12-60	Verde esmeralda	.....
09-08-64	Culpables	Antonio Valencia
02-06-84	''	''
02-02-64	Juegos de invierno	''
30-09-64	El baúl de los disfraces	M. C. .....
01-12-65	Espejo para dos mujeres	Antonio Valencia
08-12-65	Parchís party	''
08-06-69	La casa de las chivas	Victoriano .....
01-01-70	''	Martín Santos Yubero
25-05-78	''	Gil de Muro
28-05-78	''	''
28-08-80	''	.....
03-10-69	Los delfines	Alfredo Marquerie
10-12-69	''	''
28-01-64	La muralla china	Antonio Valencia
11-02-72	La noche de los cien pájaros	Alfredo Marquerie
12-02-72	''	''
25-04-82	''	.....
04-10-72	Tiempo de espadas	Antonio Valencia
29-09-74	Nueve brindis por un rey	Carmelo Martínez

MALLORCA DAILY BULLETIN (Palma de Mallorca):

15-02-70	Culpables	C. Douglas Oranger

MEDITERRANEO (Castellón):

19-07-68	General sobre Jaime Salom	Manuel Díez Crespo
18-10-68	''	Luis Algar Forcada
01-10-80	''	Jaime Salom

18-10-68	La casa de las chivas	Luis Algar Forcada
19-10-69	La muralla china	.....
06-10-74	Nueve brindis por un rey	Manuel Díez Crespo
07-11-76	La piel del limón	Rosario Izquierdo
07-01-79	Historias íntimas del Paraíso	M. V. .....

MENORCA (Mahón):

15-05-79	General sobre Jaime Salom	Arcadio Gomila
02-09-72	La casa de las chivas	Alcover .....

MIS (Madrid):

27-09-78	General sobre Jaime Salom	Alberto Laverón
11-04-69	"	.....
30-01-70	"	.....
30-08-74	"	Alfonso Pasa
20-07-73	"	Agustín Monasterio
08-11-74	Nueve brindis por un rey	Antonio de Olano

MULTIMEDIA :

10-05-88	Las Casas,una hoguera al amanecer	.....

MUNCHENER MERKUR (Alemania):

18-09-67	Culpables	Brigid Brophy

MUNDO (Madrid):

06-01-68	General sobre Jaime Salom	Julio Manegat
27-03-71	La muralla china	Gonzalo Pérez de Olaguer
17-11-73	Tiempo de espadas	"
14-12-74	Nueve brindis por un rey	Julio Trenas
21-12-74	"	Gonzalo Pérez Olaguer

MUNDO CRISTIANO (Madrid):

Nov. -73	Cita los sábados	Miguel Alvarez Morales

MUNDO DIARIO (Barcelona):

15-02-76	La piel del limón	J. San

MUNDO HISPANICO (Madrid):

Oct. -72	General sobre Jaime Salom	Alfredo Marquerie
Abr. -69	La casa de las chivas	.....
Nov. -70	,,	Alfredo Marquerie
Oct. -72	La noche de los cien pájaros	,,

NEUE ZEIT (Alemania):

01-02-68	Culpables	Helmut A. Michel

NORDSEE-ZEITUNG (Montag, Alemania):

28-08-66	Culpables	.....
09-12-68	,,	Kleines Hans

NORTE EXPRES (Vitoria):

04-11-80	General sobre Jaime Salom	.....
29-01-72	La casa de las chivas	Francisco Alvaro
14-09-71	La playa vacía	f. .....

NOVEDADES (México):

26-04-73	Cita los sábados	Félix Zúñiga B.

NUESTRO TIEMPO (Pamplona):

Dic. -72	Tiempo de espadas	Arcadio Baquero

NUEVA ANDALUCIA (Sevilla):

10-11-82	El corto vuelo del gallo	.....

NUEVA ALCARRIA (Guadalajara):

15-04-72	La casa de las chivas	V. F. Cuevas
03-06-78	,,	Ferga .....
10-04-81	,,	.....

NUEVA ESPAÑA (Huesca):

07-02-64	Juegos de invierno	Manuel Díez Crespo
09-02-64	"	"
12-12-65	Espejo para dos mujeres	.....
11-03-69	La casa de las chivas	E. D. R. .....
20-11-69	La muralla china	J. .....
24-02-74	Nueve brindis por un rey	Jesús Vasallo
30-02-74	"	"

NUEVA ESTAFETA (Madrid):

11-11-80	General sobre Jaime Salom	Jaime Salom
Ju-jl.82	"	Juan Emilio Aragonés
Junio-83	"	.....
23-10-84	"	Emilio Rey

NUEVA RIOJA (Logroño):

16-06-64	Culpables	J. V. J. .....
[illegible]02-64	Juegos de invierno	D. Fresno Rico
08-02-64	"	.....
12-12-65	Espejo para dos mujeres	.....
04-12-70	La casa de las chivas	Jesús Vasallo
14-08-71	"	Juan José Porto
30-10-73	"	"
25-05-78	"	Pilar Rubio
27-05-78	"	"
01-08-71	La playa vacia	.....
28-05-75	Viaje en un trapecio	Pilar Rubio
25-11-69	La muralla china	.....

NUEVO DIARIO (Madrid):

01-03-69	General sobre Jaime Salom	Gómez Ortiz
10-01-70	"	.....
18-01-70	"	María Rosa Echevarría
01-09-71	"	"
25-09-73	"	José Pedroche
26-11-74	"	"

27-07-73	Verde esmeralda	.....
02-11-67	Juegos de invierno	Alfonso Pezuela
18-01-69	Espejo para dos mujeres	.....
04-09-75	La casa de las chivas	José Pedroche
01-06-69	Los delfines	Jaime Salom
03-10-69	"	Alfredo Marquería
10-12-69	"	"
24-01-71	La muralla china	Francisco García Pavón
12-02-72	La noche de los cien pájaros	"
29-09-72	Tiempo de espadas	"
01-10-74	Nueve brindis por un rey	M. Gómez Ortiz
26-11-74	"	José Pedroche

O D I E L (Huelva):

24-04-79	General sobre Jaime Salom	.....
22-10-69	La casa de las chivas	Vicente Quiroga
18-05-72	"	"
19-08-77	"	Angel García Juez

O P I N I O N (Madrid):

26-5-78	La casa de las chivas	José Ramón Pérez

O S E C U L O (Lisboa):

01-01-70	La casa de las chivas	Urbano Tovares Rodríguez

OVACIONES (México):

10-01-82	El corto vuelo del gallo	Humberto Morales
25-01-82	"	"
30-01-82	"	"

P A T R I A (Granada):

23-01-69	La casa de las chivas	E. Prieto
28-08-80	"	.....
31-12-72	La noche de los cien pájaros	Antonio Valencia
14-08-81	El corto vuelo del gallo	.....

PERLAS Y CUEVAS (Manacor):

Nº364-60	General sobre Jaime Salom	Perico Pomar y R. Ferrer

P L U R A L Nº121 (México D.C.):

Oc .81	General sobre Jaime Salom	Elda Peralta

P R O A (León):

05-02-64	Juegos de invierno	Manuel Díez Crespo
14-04-70	La casa de las chivas	José L. Fernández Rúa
16-02-72	"	"
16-01-73	"	Victoriano Cremer
30-02-74	Nueve brindis por un rey	Jesús Vasallo

P R O C E S O (México):

18-01-82	El corto vuelo del gallo	Bruce Srwansey

PROFESION MEDICA (Madrid):

06-09-73	General sobre Jaime Salom	Arturo del Villar

P U E B L O (Madrid):

15-10-61	General sobre Jaime Salom	Emilio G. Loygorri
17-10-68	"	Alfredo Marquerie
25-11-69	"	Serafín Adame
18-12-69	"	.....
09-01-70	"	S. .....
13-01-70	"	Raúl Pozo
12-01-72	"	.....
21-03-73	"	Alfredo Marquerie
21-03-73	"	"
23-04-73	"	Antonio Casado
09-08-73	"	José María Pemán
08-09-73	"	Juan Pla
10-10-74	"	Emilio Romero
28-05-75	"	Serafín Adame
18-02-77	"	"
22-02-77	"	Antonio Aradillas
22-03-77	"	María Elvira Santamaría
31-03-77	"	Antonio D. Olano
03-10-78	"	.....
06-04-79	"	.....
24-09-81	"	.....
19-11-81	"	.....
24-04-84	"	.....

13-06-73	Verde esmeralda	.....
09-08-61	Culpables	Antonio Aradillas
16-09-61	"	Serafín Adame
31-01-64	Juegos de invierno	Alfredo Marquerie
31-01-64	"	Serafín Adame
30-09-64	El baúl de los disfraces	Alfredo Marquerie
30-09-64	"	Serafín Adame
02-12-65	Espejo para dos mujeres	Alfredo Marquerie
07-12-65	Parchís party	"
02-12-65	"	María Asquerino
24-12-65	"	Serafín Adame
02-10-73	Cita los sábados	Eduardo G. Rico
04-01-69	La casa de las chivas	Serafín Adame
11-01-69	"	Antonio Valencia
11-01-69	"	Alfredo Marquerie
05-10-71	"	Serafín Adame
21-08-80	"	.....
28-08-80	"	.....
02-10-69	Los delfines	Alfredo Marquerie
10-12-69	"	"
22-05-75	Viaje en un trapecio	.....
23-01-71	La muralla china	Alfredo Marquerie
23-01-72	La noche de los cien pájaros	Serafín Adame
11-02-72	"	Alfredo Marquerie
14-02-72	"	Eduardo G. Rico
21-03-72	"	Alfredo Marquerie
22-04-82	"	.....
26-09-72	Tiempo de espadas	"
28-09-72	"	"
30-09-72	"	Carmen Rigalt
02-11-72	"	Raúl del Pozo
04-07-73	"	Serafín Adame
29-12-73	"	J. Utrilla
30-02-74	Nueve brindis por un rey	Jesús vasallo
30-09-74	"	Eduardo G. Rico
11-10-74	"	Luis Candelas
16-10-74	"	Junior .....
22-11-74	"	Fernando Onega

23-11-74	''	Eduardo G. Rico
13-09-76	La piel del limón	Eduardo G. Rico
15-09-76	''	Antonio Aradillas
11-10-78	Historias íntimas del Paraíso	Eduardo G. Rico
16-10-78	''	Serafín Adame
23-09-80	El corto vuelo del gallo	Eduardo G. Rico
28-09-80	''	Eduardo G. Rico
24-04-84	Un hombre en la puerta	Jaime Salom
17-05-84	''	Eduardo G. Rico

RADIO-MADRID (SER):

10-01-70	General sobre Jaime salom	Basilio Gassent
02-10-73	Cita los sábados	''
11-01-70	La casa de las chivas	.....
10-02-70	''	Basilio Gassent
28-09-72	Tiempo de espadas	''
[illegible]12-73	El rehén	''
19-09-80	El corto vuelo del gallo	''

RADIO NACIONAL DE ESPAÑA (Barcelona):

11-01-69	La casa de las chivas	Basilio Gassent
26-01-70	Los delfines	.....

R E G I O N (Oviedo):

31-12-70	General sobre Jaime Salom	Manuel Gómez Ortiz
05-04-64	Verde esmeralda	Pablo Vila San-Juan
28-02-69	La casa de las chivas	Segundo Alvarado
15-06-69	Los delfines	.....
10-03-74	''	Luis Suárez

RHEIN-ZEITUNG (Koblenz Stad, Alemania):

17-03-66	Culpables	.....

RUNDSCHAU AM RHEIN (Samstag, Alemania):

27-08-66	Culpables	.....

S. I. P. E. (Madrid):

23-03-69	General sobre Jaime Salom	Antonio de la Calle
15-02-69	La casa de las chivas	Juan Pla

S A B A D E L (Sabadel):

19-05-60	General sobre Jaime Salom	L. P. .....

SABADO GRAFICO (Madrid):

09-10-76	General sobre Jaime Salom	Enrique Llovet
16-10-76	"	Eduardo Targioni

S E M A N A (Madrid):

04-11-67	General sobre Jaime Salom	Peter Salk
06-01-68	"	.....
28-10-70	"	Vintila Horia
28-02-72	"	Jaime Salom
[illegible]-12-60	Verde esmeralda	Antonio Díaz Cañavate
19-12-70	La playa vacía	Fuerte Guio
28-10-72	Tiempo de espadas	Vintila Horia
30-10-80	El corto vuelo del gallo	Elvira .....

S E V I L L A (Sevilla):

11-08-61	Culpables	Manuel Díez Crespo
06-02-64	Juegos de invierno	"
07-10-64	El baúl de los disfraces	Manuel Díez Crespo
31-10-69	La casa de las chivas	Francisco L. Otero
27-04-72	"	F. R. .....
14-05-69	Los delfines	.....
14-09-70	"	Fausto Botello

S.G.A.E INFORMA (Madrid):

Abr. -85	General sobre Jaime Salom	Jaime Salom

SHOWTIME (San Juan de Fuerto Rico):

06-02-63	Culpables	.....

S. P. (Madrid):

07-01-68	General sobre Jaime salom	.....

S I E M P R E (México):

27-01-82	El corto vuelo del gallo	Rafael Solana

7 F E C H A S (Madrid):

29-08-61	General sobre Jaime Salom	.....
15-09-61	,,	.....
16-12-69	,,	.....
13-01-70	,,	.....
10-10-75	,,	Ricardo Huerta
25-05-48	Mamá Sonríe	.....
24-07-63	Verde esmeralda	.....
14-01-69	La casa de las chivas	.....
30-12-69	,,	.....
[illegible]-08-72	,,	.....
03-11-70	La playa vacía	.....
18-01-72	La noche de los cien pájaros	Alfredo Marquerie

S I G N O (Madrid):

02-09-61	Culpables	Pedro Barceló
15-01-65	Espejo para dos mujeres	Pedro Altares
15-01-65	Parchís party	.....

SOL DE ESPAÑA (Marbella):

06-05-72	La casa de las chivas	Juvenal .....
09-05-72	,,	,,
26-05-78	,,	Laura Smith
21-02-70	La muralla china	A. G. M. .....

SOLIDARIDAD NACIONAL (Barcelon):

19-09-64	General sobre Jaime Salom	.....
08-12-64	"	J. B. .....
01-01-66	"	Enrique Sordo
15-04-66	"	A. Ramírez
18-10-66	"	J. Damau .....
07-01-67	"	.....
10-03-67	"	.....
28-03-67	"	Cuevas .....
16-12-67	"	Jesús Val
23-12-67	"	"
07-01-68	"	P. Flores Valero
17-01-68	"	Cuevas .....
12-10-68	"	Jesús Val
25-12-68	"	.....
15-02-69	"	Jesús Val
03-03-69	"	.....
08-04-69	"	Jesús Val
23-05-69	"	Ricardo Huertas
24-12-69	"	Jesús val
19-02-72	"	Jaime Delgado
16-03-73	"	José María Tavera
01-11-73	"	Ricardo Huertas
10-09-75	"	"
24-03-79	"	.....
27-01-66	Un tal señor Blot	Enrique Sordo
15-02-47	Se casa Berta sin Germán	P. Flores Valero
25-05-48	Mamá sonríe	.....
04-12-60	El mensaje	Luis Marsillach
19-09-61	"	J. Mensó Cabrí
02-12-60	El triángulo Blanco	Ramón Pujol
04-12-60	"	Luis Marsilach
01-04-64	Verde esmeralda	.....
18-07-73	"	.....
08-08-61	Culpables	Ramón Pujol
16-03-64	"	M. O. Alberti
18-10-66	"	J. Dalmau
26-11-61	La gran aventura	Luis Marsillach
04-02-64	Motor en marcha	Luis Marsillach
11-06-68	El baúl de los disfraces	El discreto

08-02-64	El hombre del violín	Enrique sordo
08-11-64	''	''
01-09-64	Falta de pruebas	.....
05-09-64	''	.....
16-09-64	''	Jaime Salom
18-09-64	''	Enrique Sordo
19-08-64	''	.....
23-04-64	Espejo para dos mujeres	Alonso Ramírez
20-10-65	''	Jaime Salom
28-03-67	Cita los sábados	Jesús Vall
28-03-67	''	Cuevas .....
10-05-67	''	P. Flores Valero
24-03-68	La casa de las chivas	Jesús Vall
13-04-68	''	.....
01-02-69	''	Jesús vall
25-11-69	''	Jaime Salom
03-02-72	''	Emilio Graells y Castell
05-05-72	''	J. P. M. .....
28-06-72	''	Oliva .....
03-11-72	''	Emilio Garells y Castell
18-02-71	Los delfines	Alvarez taboada
01-02-69	''	Julio Manegat
01-02-69	''	Jesús Vall
02-02-69	''	Españolito
26-05-70	''	J. Vallmajó
23-02-74	''	.....
18-02-71	La playa vacía	Jaime Delgado
19-02-71	''	.....
27-11-70	Viaje en un trapecio	José Martí Ferreras
29-11-70	''	''
23-09-72	La noche de los cien pájaros	Oliva .....
01-11-73	Tiem[illegible] de espadas	Ricardo Huertas
02-11-73	''	Rufo Sastres
13-10-74	Nueve brindis por un rey	Ricardo Huertas
10-09-75	''	''
26-10-76	La piel del limón	Javier de Montini

SÜD OST TAGESTPOST (Alemania):

01-02-68	Culpables	Wolfgang Arnold

SUMARIO -5 (Barcelona):

Enero-46	Un corazón que hace tic - tac	José Mª Muñoz y Pujol
Marzo-46	"	"

SORIA SEMANAL (Soria):

30-12-78	Historias íntimas del Paraíso	.....

SUPER - TELE (Barcelona):

24-09-83	Mis cuatro hombres	.....
30-09-83	"	.....

S U R (Málaga):

21-09-73	General sobre Jaime Salom	Ignacio Cid
24-11-74	"	Alfredo Macías
08-02-64	Juegos de invierno	Javier del Rio
26-10-69	La casa de las chivas	L. Caballero
07-05-72	"	Guillermo López Vera
09-05-72	"	Juvenal .....
[illegible]1-08-69	Los delfines	Pepe Victoria
16-02-74	"	.....
31-12-72	La noche de los cien pájaros	Antonio Valencia

TELE DIA (Madrid):

16-06-73	General sobre Jaime Salom	.....
07-10-73	El baúl de los disfraces	J.M. Baget Herms

TELE - ESTEL (Barcelona):

09-06-67	General sobre Jaime Salom	José Martí Farreras
22-09-67	"	"
29-12-67	"	"
07-06-68	"	.....
16-08-68	"	"
16-05-69	"	M. F. .....
09-09-66	Culpables	.....
06-08-68	"	C. Martí Farreras

TELE ESPRES (Barcelona):

15-09-64	General sobre Jaime Salom	Juan Segura Palomares
09-10-65	"	"
23-11-65	"	J. Manuel Lladó

12-02-66	"	Juan Segura Palomares
16-03-66	"	.....
14-04-66	"	Carlos Carrero
08-11-66	"	Xavier Regás
28-11-66	"	Juan Segura Palomares
07-12-66	"	J. Macía Macía
20-12-66	"	Carlos Carrero
19-01-67	"	J. Manuel Lladó
21-01-67	"	Manuel Del Arco
14-02-67	"	Juan Segura Palomares
22-02-67	"	J. Manuel Lladó
09-03-67	"	F. Murillo
14-03-67	"	J. Macía Macía
21-03-67	"	Jaime Salom
16-05-67	"	Emilio S. Oliva
16-06-67	"	J. Manuel Lladó
19-07-67	"	Juan Segura Palomares
22-08-67	"	María Cruz Hernández
28-08-67	"	"
16-12-67	"	Sempronio .....
21-12-67	"	Manuel Del Arco
26-12-67	"	Martí Farreras
06-01-68	"	José Fernando Aguirre
25-06-68	"	J. Manuel Lladó
11-10-68	"	J. Manuel Lladó
[illegible]04-69	"	.....
11-07-69	"	Manuel Del Arco
02-12-69	"	Carlos Sampelayo
22-01-70	"	.....
26-01-70	"	Joan de Segarrara
20-10-70	"	J. Manuel Lladó
06-03-71	"	Joan de Segarrara
12-02-72	"	Lolita Sánchez
19-09-72	"	"
24-01-73	"	Xavier Regás
09-06-76	"	.....
31-02-76	"	J. M. C. C. .....
18-02-77	"	Lolita Sánchez
09-10-78	"	.....
04-08-73	Verde esmeralda	J. F. de Lasa
01-10-64	El baúl de los disfraces	V. Puente
14-04-66	"	Carlos Carrero
30-06-66	"	.....
02-07-66	"	....
28-11-66	"	Juan Segura Palomares
07-02-64	El hombre del violín	Martí Farreras
10-02-64	"	Juan Segura Palomares
07-11-64	"	Martí Farreras

15-09-64	Falta de pruebas	Juan Segura Palomares
16-09-64	"	Martí Farreras
19-10-65	Espejo para dos mujeres	Juan Segura Palomares
21-10-65	"	M. F.
24-11-65	"	Juan Manuel Lladó
01 02-69	"	Justo .....
12-01-66	Un tal señor Blot	Juan Segura Palomares
20-01-66	"	"
25-01-66	"	J. Manuel Lladó
28-01-66	"	Jaime Salom
29-01-66	"	Martí farreras
29-01-66	"	Carlos Carrero
27-03-67	Cita los sábados	José Matí Farreras
21-04-67	"	José M Lladó
05-07-69	"	J. López Español
23-03-68	La casa de las chivas	José Martí Farreras
28-08-70	"	Eric Company
04-11-71	"	J. Macía Macía
25-01-72	"	"
02-05-72	"	Luis Reyes
23-08-72	"	J. Macía Macía
14-10-72	"	"
24-11-72	"	"
27-05-78	"	Joan F. de Lasa
31-01-69	Los delfines	José Martí Farreras
01-02-69	"	Jilio Manegat
03-02-69	"	Vidiel .....
16-03-74	"	Joan F. de Lasa
31-01-70	La playa vacía	J. Macía Macía
18-02-71	"	José Martí Farreras
19-03-73	"	J. Macía Macía
31-01-76	"	"
27-11-70	Viaje en un trapecio	José Martí farreras
29-11-70	"	"
30-11-70	"	"
31-05-75	"	Joan F. de Lasa
17-02-72	La noche de los cien pájaros	Lolita Sánchez
18-02-72	"	"
26-09-72	"	J. D. L. .....
30-09-72	"	Xavier Regás

26-09-72	Tiempo de espadas	J. de L. .....
30-09-72	"	Xavier Regás
29-10-73	"	Lolita Sánchez
31-10-73	"	F. Monegal
21-09-74	Nueve brindis por un rey	Lolita Sánchez
03-10-74	"	M. Villagrasa
11-02-76	La piel del limón	Mari Carmen Sarrión
18-02-77	"	Lolita Sánchez
18-09-78	Historias íntimas del Paraíso	María Luisa Antem

TELEGRAMA (Melilla):

27-05-71	General sobre Jaime Salom	Isabel Cuenca
22-07-82	El baúl de los disfraces	P. C. .....
29-06-69	Los delfines	.....

TELEGRAMA (Madrid):

01-04-74	Los delfines	Francisco Magüe
07-04-74	"	"

TELE - GUIA (Barcelona):

05-02-66	General sobre Jaime Salom	R. Martín y G. Gantieri
11-02-66	"	"
05-11-66	"	"

TELE RADIO (Madrid):

30-09-68	General sobre Jaime Salom	Javier de Montini
25-01-70	"	Javier Basilio
02-09-73	"	Alfredo Marquerie
23-09-73	"	Luis Martínez
26-05-75	"	Carlos José Costas
12-01-76	"	Josefina Reún
26-01-76	"	"
22-03-76	"	J. M. .....
08-11-76	"	Antonio de Olano
14-11-76	"	"
25-02-79	"	Marisa Díez Galilea
24-08-74	El mensaje	B. A. M. .....
23-07-73	Verde esmeralda	Alfredo Marquerie

28-02-67	El baúl de los disfraces	L. T. M. .....
04-04-67	"	Carmen L. de Sepúlveda
20-08-73	Cita los sábados	Mintxa Gil
25-05-78	La casa de las chivas	Carlos Núñez
10-03-74	Los delfines	Eduardo Ernaiz
01-06-75	Viaje en un trapecio	Carlos José Costas
26-04-82	La noche de los cien pájaros	Carlos Muñiz
28-05-84	Un hombre en la puerta	M. Armuño .....
02-07-84	"	"

TELE - SIETE ( ):

04-03-70	Los delfines	Jaime Blanch
10-03-70	"	"
2 -05-75	Viaje en un trapecio	T. N. .....

T E L V A (Madrid):

28-04-68	General sobre Jaime Salom	Alfredo Marquerie
15-01-70	"	Mercedes García Picaso
01-01-71	"	Alfredo Marquerie
15-03-73	"	Pilar Urbano
01-02-65	Parchís party	Manuel Amad
01-01-70	La casa de las chivas	Alfredo Marquerie
31-08-80	"	Javier Basilio
15-11-69	Los delfines	Alfredo Marquerie
01-07-84	Un hombre en la puert	M. A. .....

T E R E S A (Madrid):

Febr. 82	General sobre Jaime Salom	Félix Arbolí

THEATER JOURNAL (Indiana, EE.UU.):

Mar.-79	General sobre Jaime Salom	Phillis Zatlin Boring
Dic.-80	La piel del limón	"

TIEMPO de HISTORIA (Madrid):

01-11-73	General sobre Jaime Salom	Diego Galán
Enero 75	Nueve brindis por un rey	"
Enero 81	El corto vuelo del gallo	Rafael Abella

T. P. (Madrid):

26-04-82	La noche de los cien pájaros	.....
19-09-83	Mis cuatro hombres	.....

TRIBUNA MEDICA (Barcelona):

25-12-81	General sobre Jaime Salom	.....
23-12-83	"	.....
31-05-85	"	Mariano Gómez Santos

TRIUNFO (Madrid):

31-08-61	Verde esmeralda	José Monleón
11-10-69	Los delfines	Julio Manegat
12-10-74	Nueve brindis por un rey	José Monleón
13-11-76	La piel del limón	Magdalena E. Miret

U N I D A D (San Sebastián):

31-03-69	General sobre Jaime Salom	Mayor Lizarbe
26-12-73	"	Daniel Jorge
12-06-78	"	.....
02-10-64	El baúl de los disfraces	.....
31-07-64	El hombre del violín	Gazel .....
31-03-69	La casa de las chivas	Mayor Lizarde
18-08-71	"	Pyresa .....
23-03-74	Los delfines	....
03-08-71	La playa vacía	Mayor Lizarbe
26-12-69	La muralla china	.....

UNOMASUNO (México):

08-01-82	El corto vuelo del gallo	Umb to Morales
10-01-82	''	Fu de lta
31-01-82	''	Guillermo Sheridan

VERLAG KURT DESCH (München, Alemania):

06-10-66	Culpables	.....

VIDA NUEVA (Madrid-Barcelona):

09-09-61	Culpables	Pedro Barceló
02-01-82	El baúl de los disfraces	.....
17-10-70	La casa de las chivas	Manuel Gómez Ortiz

VIVA ESPAÑA (Pamplona):

02-09-69	La casa de las chivas	Güel Ner

V O L U N T A D (Gijón):

08-03-69	General sobre Jaime Salom	Morán .....
2[illegible]8-69	Cita los sábados	Sivio .....
07-03-69	La casa de las chivas	Fuertes .....
16-02-72	La noche de los cien pájaros	José L. Fernández Rua
27-08-72	Tiempo de espadas	''
24-02-74	Nueve brindis por un rey	Jesús Vasallo
05-05-74	''	Manuel Díez Crespo

Y A (Madrid):

26-12-67	General sobre Jaime Salom	Manuel Vigil y Vázquez
21-01-69	''	. ...
06-04-69	''	.....
22-10-70	''	.....
05-12-72	''	José María Claver
28-01-73	''	Millán Clemente de Diego
24-05-73	''	José G. Pastor
23-09-73	''	Isidoro Penín
14-10-73	''	Roberto Rioja
23-12-73	''	Eduardo Huertas
26-03-74	''	Josefina Carabias
23-08-74	''	Jaime Salom

21-11-74	"	"
05-12-74	"	"
11-12-74	"	Mariano Gómez
24-05-75	"	Antonio Valencia
27-12-75	"	José G. Pastor
11-03-76	"	Andrés Amorós
14-04-76	"	Juan Emilio
11-02-77	"	José Antonio de Sobrino
11-02-77	"	José G. Pastor
07-10-77	"	Fernando Aragonés
03-09-78	"	F. de Castro
10-11-78	"	Juan Emilio Aragonés
18-05-79	"	.....
01-06-79	"	Juan Hernández Petit
31-12-81	"	Miguel A. Almodovar
16-02-83	"	.....
11-01-84	"	Javier Parra
30-09-84	"	Santiago Chivite
24-06-85	"	M. A. A. .....
23-12-60	Verde esmeralda	Nicolás González Ruiz
27-07-73	"	Javier de Esquivel
06-08-61	Culpables	Jaime Salom
09-08-61	"	Nicolás González Ruiz
07-09-61	"	A. Fenández Montesinos
08-09-61	"	Nicolás Fernández Ruiz
04-06-84	"	Julia Arroyo
01-02-64	Juegos de invierno	"
02-02-64	"	Santos Jubero
25-01-64	El baúl de de los disfraces	Vigil .....
30-09-64	"	Luis Blanco Vila
04-10-64	"	.....
12-02-67	"	J.avier de Esquivel
23-10-65	Espejo para dos mujeres	Vigil .....
01-12-65	"	Nicolás González Ruiz
05-12-65	Parchís party	"
05-08-73	Cita los sábados	A. Herrero
12-01-74	"	José García Pastor
17-02-74	"	"
11-01-70	La casa de las chivas	Josefina Carabias
20-11-70	"	.....
18-09-71	"	José García Pastor
18-05-72	"	P. d. C. .....
25-11-77	"	Cambrenero .....

26-11-77		
13-01-78	"	José García Pastor
28-03-78	"	María Metasanz
28-08-80	"	Javier de Esquivel
02-02-69	"	.....
02-10-69	Los delfines	Vigil .....
03-10-69	"	M. G. .....
26-02-74	"	José María Claver
01-03-74	"	José García Pastor
	"	Javier de Esquivel
22-11-70	La playa vacía	José María Claver
17-07-73	"	Francisco Herrera-Oria
28-11-82	"	.....
17-05-75	Viaje en un trapecio	B. G. J. .....
24-05-75	"	Luis Fernando Pintor
24-05-75	"	Antonio Valencia
25-05-75	"	Javier de Esquivel
22-10-70	La muralla china	.....
11-02-72	La noche de los cien pájaros	Alfredo Marquerie
12-02-72	"	Josefina Carabias
12-02-72	"	Francisco García Pavón
20-01-81	"	.....
31-08-72	Tiempo de espadas	Salvador Vinicio
28-02-72	"	Eduardo Huertas
27-09-72	"	José García Pastor
29-09-72	"	José María Claver
29-09-72	"	Josefina Carabias
30-11-72	"	"
27-01-73	"	Francisco Herrera-Oria
07-04-74	"	Eduardo Huertas
21-06-74	"	José García Pastor
16-02-73	El rehén	José María Claver
21-09-74	Nueve brindis por un rey	Millán Clemente de Diego
25-09-74	"	Juan Cuenca
29-09-74	"	Josefina Carabias
29-09-74	"	Andrés Amorós
23-10-74	"	Gerardo Romero
29-10-74	"	José García Pastor
24-05-75	La piel del limón	Luis Fernando Pintor
24-03-76	"	José García Pastor
20-02-77	"	"

05-07-80	El corto vuelo del gallo	Javier Parra
21-08-80	"	.....
05-09-80	"	Javier Parra
13-11-80	"	.....
12-03-81	"	.....
01-06-83	"	.....
06-10-78	Historias íntimas del Paraíso	Juan Emilio Aragonés
10-10-78	"	Manuel Gómez Ortiz
24-09-83	Mis cuatro hombres	.....
10-05-84	Un hombre en la puerta	Javier Parra
13-05-84	"	Julia Arroyo

YES (Barcelona):

Mar. -77	La piel del limón	.....

ADICIONES:

ABC (Madrid):

11-11-90	Una hoguera en el amanecer	Carlos Galindo.

CAMBIO 16 (Madrid):

13-3-89	Las Casas, una hoguera en el amanecer	Miguel Bayón

DIARIO 16 (Madrid):

26-10-90	El Señor de las patrañas	Enrique Centeno

EL PAIS (Madrid):

21-10-90	"	Haro Tecglen, Eduardo

EL PUBLICO (Madrid):

En-fe-91	"	Emilio López Leiva

LA VANGUARDIA (Barcelona):

14-5-84	Un hombre en la puerta	Julio Trenas
15-5-84	"	Mª. Teresa Iborra

[redacted]