

VALLE, MEDIERO Y RODRIGUEZ MENDEZ, TRES DRAMATURGOS FRENTE A LA HISTORIA

DURANTE los últimos meses se han producido en la vida teatral española varios acontecimientos que merecen ser comentados. Pienso, sin embargo, que hay que empezar por tres espectáculos, muy diversos en sus textos y en sus puestas en escena, pero sujetos a un denominador común. Los espectáculos son: "Divinas palabras", de Valle, bajo la dirección de Víctor García, para la Compañía de Nuria Espert; "Las hermanas de Buffalo Bill", de Manuel Martínez Mediero, montada por Francisco Abad en el teatro Valle-Inclán, e "Historia de unos cuantos", de José María Rodríguez Méndez, dirigida por Ángel García Moreno en el teatro Alfil. El denominador común: la imagen amarga de nuestra vida popular, la contemplación insumisa de la historia española.

Naturalmente, entre las tres obras existen notables diferencias, en cuanto a su concepción, su estilo, su ámbito, su acción dramática y su lenguaje. Pero, a la vez, son tres dramas nacidos del mismo centro rebelado, del mismo sustrato polemizador y disconforme con la Historia de España. Sus personajes, sometidos a estilizaciones diversas —que van desde las imágenes directas de Valle a las obligadamente criptográficas de Martínez Mediero—, pertenecen a un mismo estrato social y han padecido el mismo destino histórico: aceptar una realidad que les venía dada "desde fuera" y en la que sólo podían incidir, en el mejor de los casos, modificando su situación personal, pero sin intervenir en la elaboración y decantación de los valores que ordenaban el sistema social.

De las tres obras se deduce, antes que nada, la común negativa a cualquier idealización de la vida popular. Pocos datos, en efecto, me parecen más reveladores del misticismo ideológico que el atacar un sistema de valores a la vez que se presenta a sus teóricas víctimas como lúcidos personajes. La miseria, pongamos por caso, es inhumana no tanto por las condiciones materiales que impone —de ser así, el consumismo sería el supremo valor político— como por su implacable gravitación sobre la personalidad de quienes la padecen. Quienes viven en la miseria son, en términos sociológicos y no moralistas, miserables. Y en el justo respeto a la humanidad de los demás radica el afán de transformar las condiciones objetivas de la sociedad, creando niveles materiales, culturales y, por tanto, también políticos, en cuya determinación y beneficio participe la inmensa mayoría.

Hago hincapié en este punto, y

lo tomo como centro del trabajo, porque me parece delicado y controvertido. En todo caso, y sin meternos ahora en un debate estrictamente político, que demandaría más espacio y una metodología distinta, si quiero recordar las reflexiones de Brecht en obras como "Madre Coraje" y "La buena persona de Sezuan". En ambas aparecen personajes cuyo torpe comportamiento contrasta con la simpatía política que les dispensa el dramaturgo. Es la "situación", en fin, la que genera el pensamiento; y el autor presenta la enajenación del personaje, su incapacidad para entender las razones de su miseria, como el más duro lastre de la evolución social; de la posibilidad

resultar forzosamente incómodas o exaltadas.

En el fondo, todos estamos tan acostumbrados a identificar al autor, y a identificarnos nosotros, con la materia dramática —los hay que se declaran valleinclanescos por participar de la incoherencia esperpéntica que, justamente, don Ramón quiso descubrir y apuñalar—, que se nos hace difícil, cumplidos los presupuestos de la comunicación artística, encararla como una interpretación de la realidad sometida a nuestra consideración, que no es ni como el autor "quisiera que fuese" ni aspira a serlo que nosotros, espectadores, "quisiéramos que fuera". A estas tres visiones amargas de España

José Monleón

de un proceso constante, críticamente asumido por la mayoría, sin necesidad de someterse a los riesgos de cualquier dirección minoritaria.

Desde esta perspectiva, los tres dramas podrían ser considerados como tres crónicas de la enajenación popular; como tres obras cuyo valor ejemplar no radica en la dudosa complacencia de ofrecer nos la imagen de un pueblo eternamente maravilloso y eternamente estafado, sino, más dialécticamente, en situarnos ante una sociedad a cuyos distintos pronunciamientos ideológicos o morales asoma casi siempre —por permanecer inalterados, aunque en descrédito, los valores heredados— el enmascarado interés personal; un interés no necesariamente económico, porque también la frustración —que es otro factor de la realidad social que condiciona— engendra monstruos.

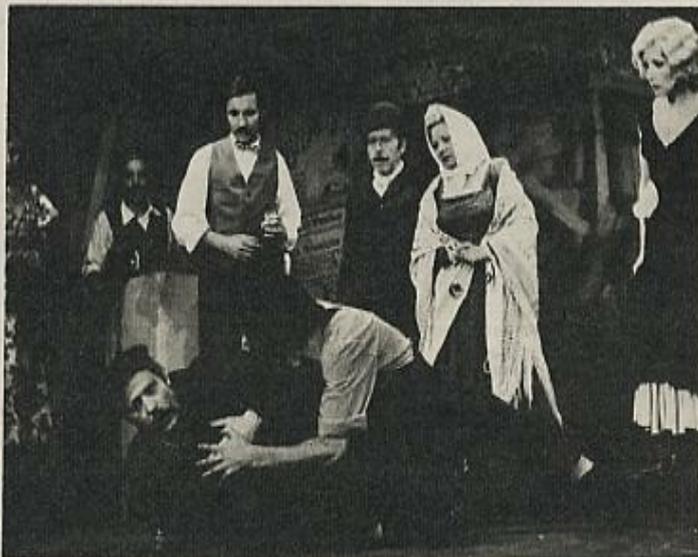
Objetivar toda o parte de esta realidad, colocarnos ante la enajenación colectiva e incitarnos a su rechazo, sería, con independencia del distinto matiz que cada espectador aporte a su respuesta, la motivación última de este teatro. Reprochar desde cualquier perspectiva crítica —al margen de las apreciaciones estéticas que suscitan cada una de las obras y sus montajes, o aun la relación entre aquéllas y éstos— que la España de Valle, de Rodríguez Méndez y de Mediero no es la que hubiéramos querido que fuese, puede carecer de sentido, porque, obviamente, tales obras han nacido de la misma conciencia. En cambio, para quienes tengan una visión satisfactoria de nuestra Historia y del comportamiento de nuestras clases sociales, las obras en cuestión, con sus denuncias, con el carácter nada edificante —en ningún orden— de muchos de sus personajes, han de

les cabe el mérito de no haber nacido para justificar ni para complacer a nadie. Forman parte —con independencia del juicio de cada espectador— de un debate sobre nuestra realidad histórica y social, con todo lo que ello puede contener de incitación crítica. El teatro cumple así su más alta función, porque obliga al espectador a repensar sus ideas, porque se proyecta, en fin, sobre los distintos sectores de la sociedad, sin ánimo de aturdirlos ni de halagarlos.

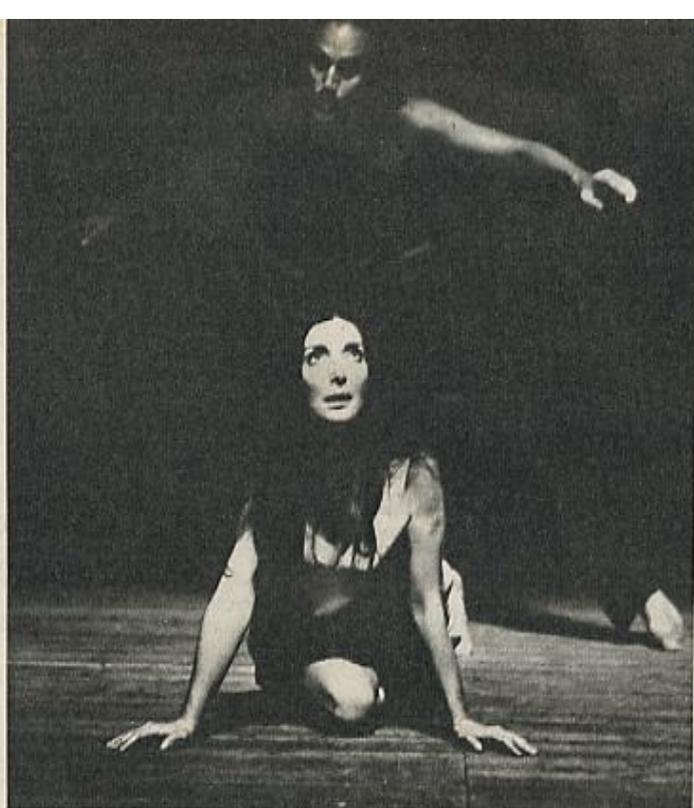
"Divinas palabras"

Montada por José Tamayo en el Bellas Artes, con Nati Mistral en la Mari Gaila, ahora la ha montado, con su conocido sensorialismo espectacular, Víctor García. Esta

vez para Nuria Espert y su Compañía. Tiempo habrá —porque el espectáculo lo merece y es de los que vivirán muchos meses— para hablar de sus específicas características escénicas, cuya complejidad es imposible abordar dentro de un trabajo que apunta hacia otros objetivos. Lo he visto a sala llena en Murcia y en Valencia, con muchos bravos y alguna que otra pareja destemplada que salía antes del final. El testimonio de Valle, a través, claro está, de su poética y del pensamiento que le define en el cuadro de su época, es inequívoco. El carretón del baldadío es un negocio para los herederos de la madre difunta, quienes simulan sus plantas con el único fin de cubrir las apariencias. El dolor es un "cliché", una estampa lastimera, a la que, de inmediato, se intenta sacar partido. El baldadío, vivo y aun muerto, sólo es un pretexto mendicante. La sacristía es la cárcel santificada por los latines; las "divinas palabras", el recurso supremo para enterrar el escándalo, el adulterio y el incesto. Una picaresca desatada, propia de quien ha de arreglárselas todos los días para seguir viviendo; un sexualismo desmadrado, hijo de la represión que infantiliza; una amoralidad radical, nacida de la falsa moralidad cotidiana; un individualismo feroz, engendrado por la miseria y la marginación social, son el contrapunto —la vida no conta— de esa otra vida encerrada entre los barrotes de la sumisión y un orden cuyas reglas han sido hechas por unos pocos. Contra lo que algunos puedan pensar, creo que los personajes de "Divinas palabras" son, mucho antes que seres gozosamente "liberados",



"Divinas palabras".



"Historia de unos cuantos".

norma a seguir, las víctimas patéticas de una realidad histórica. Disociados de la vida colectiva, intelectual y prácticamente ajenos a las fuerzas y conflictos que generan los nuevos valores sociales, su única respuesta a la arbitrariedad que padecen, a la miseria en que viven, es la comedia de la falsa sumisión a los valores impuestos, simultáneamente con una bárbara y congruente ferocidad. Son, apurando los términos, personajes que conciben la relación humana como un acto de antropofagia, en el que, necesariamente, hay un poseedor y un poseído.

Ingenuo esperar oír ninguna palabra orientadora, nada que vaya encaminado a plantear ningún nuevo y más justo orden de valores. Valle fue un gran dramaturgo, entre otras cosas, porque no era un ingenio. Y generalizó, con sensibilidad gallega, la realidad de los que sólo son víctimas de la Historia.

En otra de sus obras anunció la hora justiciera de los pobres de Galicia. Pero lo hizo a través de un personaje aristocrático, abrumado por la pasividad y la miseria moral que engendran todas las miserias económicas y culturales. El ahogo, la desesperación de Valle, ante la mediocridad de la vida española, tendrá en "Luces de bohemia" su formulación más lúcida. A los mendigos gallegos corresponderán los bohemios madrileños, ligados, a su vez, en una relación, compinche y causal, con la clase política de la época. El "terruño ibérico" se le aparecerá a Valle como una gran pesadilla, justamente porque se le hace imposible descubrir los lindes entre la salud y la enfermedad, como si la Historia hubiera acabado por contaminar a víctimas y victimarios.

Los límites que, desde la perspectiva del materialismo histórico, puede tener esta visión, a menudo

nihilista, de Valle, son perceptibles. Lo que no quiere decir, a menos que caigamos en el simplismo maniqueo, que sea sencillo formularlos. Porque, aun soslayando todo determinismo automático y aceptando que dos personalidades pueden desarrollarse de modo distinto en una misma circunstancia social, o que la circunstancia social nunca es tan unificadora que no deje brechas o variantes, en la visión de Valle se apunta poco menos que la agonía de una civilización. La inmovilidad sustancial de las culturas enfermas de dogmatismo.

"Historia de unos cuantos"

José María Rodríguez Méndez fue, hace ya bastantes años, uno de esos autores cuyo asentamiento en el censo profesional parecía inmediato. Pero luego, en razón a su espíritu crítico, se torcieron las cosas. Y sus obras dejaron de estrenarse, en más de un caso por motivos de censura.

Todo el teatro de José María Rodríguez Méndez —salvo algún caso marginal, como su versión de "La taberna y las tinajas"— podría considerarse como una crónica dramática de la vida española. Desde aquellos ya lejanos "inocentes de la Moncloa" hasta sus últimos fanticos de "Spanish News", todos los personajes de Rodríguez Méndez están dotados de la doble condición de individuos concretos y de signos de una interpretación de la Historia. El sentido último de la posición crítica de nuestro autor me parece inequívoco: se trata —y en ello coincide con autores de los más diversos países— de oponer a la imagen habitual de la Historia, elaborada y transmitida por las clases domi-

nantes, una imagen nueva, acorde a otra sensibilidad y otros intereses. La larga lucha de José María Rodríguez Méndez en favor de un teatro popular y español —en cuya línea debe ser juzgada "Historia de unos cuantos"— se encuadra precisamente en esa voluntad de dar voz a los tantas veces tenidos por comparsas o antihéroes, a los ausentes o manipulados representantes de la vida popular española. De esa voluntad nace toda la poética de nuestro autor, el censo de sus personajes, el ámbito, los conflictos, el lenguaje, la estructura y la acidez de sus dramas; e incluso cierta animadversión hacia algunos autores extranjeros fundamentales que, a su juicio, han sido aquí una moda antes que el saludable y necesario punto de confrontación.

No es cosa de repasar aquí la ya vasta obra de Rodríguez Méndez, pero conviene, antes de meternos en la "Historia de unos cuantos", dejar clara la coherencia de su larga reflexión social y dramática: frente a la brutalidad cultural de las oposiciones, se ha interesado por la realidad enajenada de los opositores; frente a la guerra, por los humildes soldados conducidos en vagones de madera; frente al orden social, por la aperreada vida de los quinquis; frente al desarrollo económico, por los que cruzan la frontera camino de la vendimia de Francia; frente al bienestar de la burguesía barcelonesa, por la "batalla de Verdún", nombre de uno de los suburbios de la ciudad; frente a la crónica heroica, por las bodas del Pingajo y la Fandanga o la vida del Barrio Chino; frente a lo fastos nacionales, por la hora amarga de los fusilamientos.

De "Historia de unos cuantos" podría decirse que sus personajes no pertenecen al Registro Civil y sólo son antes de ficción propuestos por el sainete y el género chico. Tal afirmación, aun siendo literalmente exacta, entrañaría una ambigüedad, porque los personajes en cuestión han venido a convertirse en teóricos arquetipos del vivir popular madrileño, en imágenes y elementos de juicio de amplia circulación nacional.

Conviene, en este orden, tener claro que un instrumento de significación social inequívoco en la contemplación crítica e inmóvil de España ha sido la "folklorización" de la vida popular. Romerías, verbenas, mercados, fiestas, trajes, bailes, giros y modismos verbales, han servido, a veces inconscientemente, para reducir a buena parte de españoles no sólo a comparsa pintoresca, sino a comparsa de la Historia. La imagen tiene, en última instancia, una función tranquilizadora, enterrando como entierra la verdadera historia popular bajo los cromos de la fiesta.

Quizá Madrid y Sevilla sean, en el orden teatral, las dos grandes metrópolis del fraude. A los sevillanos les ha tocado tener que ser vagos y graciosos; a los madrileños, organilleros y achulados. El idioma, en manos de salneros de talento, se ha sometido a esta exigencia y ha tendido a congelarse —como en una fotografía— características sociales cuyo sentido debería contemplarse en el marco

de realidades históricas y económicas precisas.

En este cuadro es donde "Historia de unos cuantos" cobra su más profunda significación crítica. Porque si hubo verbenas en las que Felipe y Mari Pepa se cantaron aquello de "¡Ay, Felipe de mi vida!", y el Julián bailó con la Susana, la Historia española ni empezó ni acabó ahí, y también ellos —¿quién lo iba a decir!— la vivieron y la padecieron. El objetivo del dramaturgo está, pues, claro: descubrir al espectador, a través de un lenguaje y una estructura formal que nunca se despegan —de ahí su naturalismo, deliberado y un tanto irónico— de los modelos originarios, que los personajes de la gran comparsa "folklorizada" son seres, individual y socialmente, vivos, y, como tales, sometidos a los conflictos concretos de la realidad española.

La intención se inscribe claramente en el discurso general del dramaturgo. Sólo que "Historia de unos cuantos", en lugar de arremeter contra las crónicas oficiales, lo hace contra un costumbrismo que no sólo ha falseado, endomingado, la realidad popular, sino que, en cierto sentido, ha creado unos arquetipos inmóviles que operan sobre la conciencia colectiva como estereotipos unánimemente aceptados.

En "Historia de unos cuantos", la verbenas magnificadora cede el paso a la suerte concreta de cada uno, al que medra y al que se hunde, según su oficio, sus ideas políticas y su comportamiento en las sucesivas vicisitudes nacionales. El gran cromo de la "alegría popular" se descabala, para ofrecernos a Felipe, Mari Pepa, Julián, Susana, Serafín el Pinturero, Pichi o la Señá Rita como seres de un tiempo y de un espacio, enmarcados por un proceso de clase, libres del "cliché" verbenero que oculta su verdadera y, generalmente, amarga realidad.

En el orden estrictamente político, "Historia de unos cuantos" es una obra singular, porque separa lo que suele darse por unido: la teoría ideológica de los personajes —lo que hablan— y su puesto real en las relaciones económicas de la sociedad española. No debe, por ello, sorprendernos el desconcierto y aun la muy lícita polémica que la obra ha suscitado en ciertos sectores. El hecho de que Julián, el honrado cajista, devoto de Pablo Iglesias, directivo en una Casa del Pueblo, concejal republicano, sea luego uno de los arribistas del desarrollo, no es, en realidad, una contradicción "reaccionaria". Más bien, lo que quiere decirnos Rodríguez Méndez es que no hay ninguna contradicción. Porque, en última instancia, y contemplado desde la vida popular, Julián es un hombre que se aprovecha toda la vida de aquellos a quienes defiende en sus discursos.

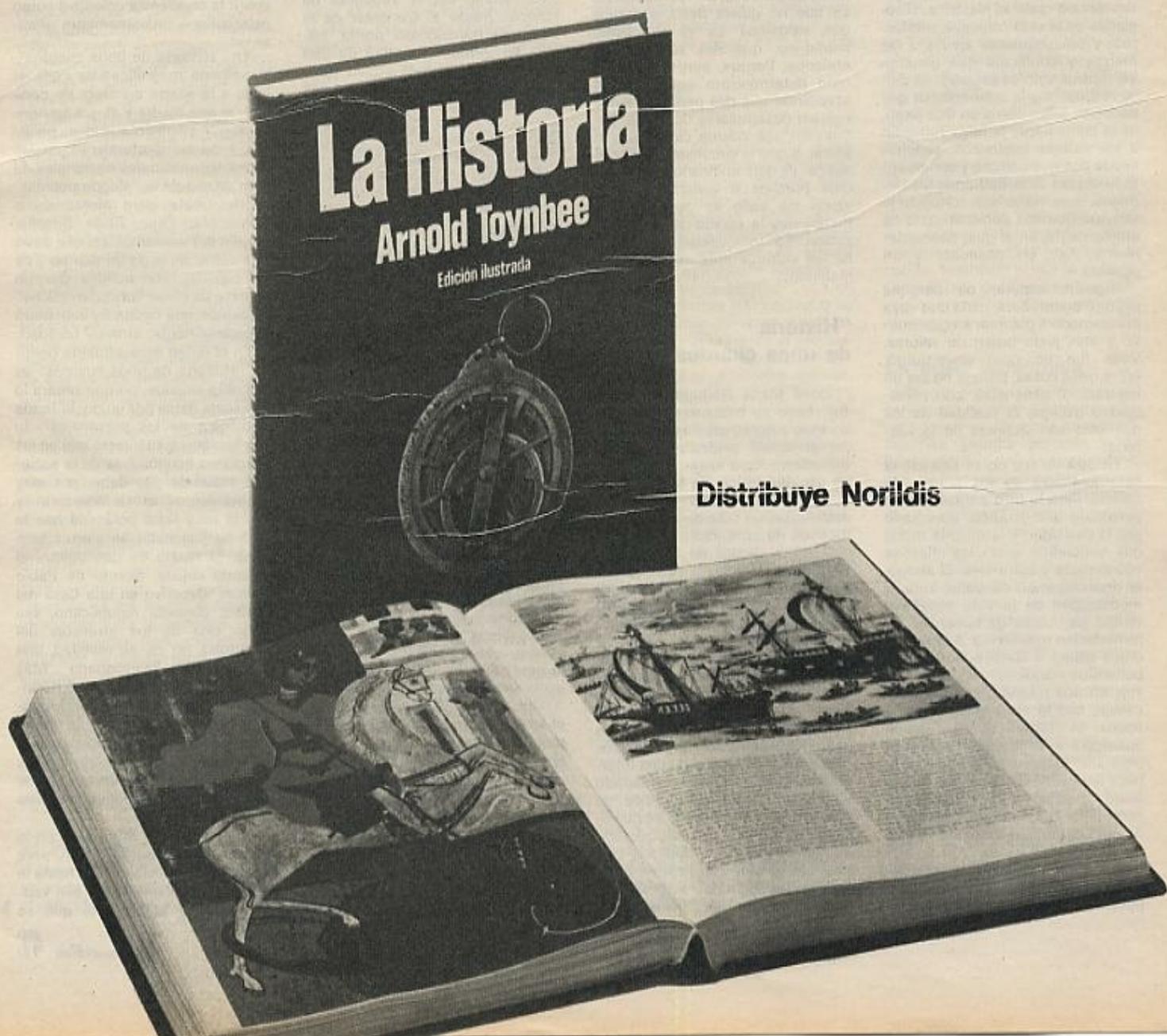
La reflexión de Mari Pepa en la escena final —cuando Julián, para equilibrar su conciencia, va hasta la esquina madrileña donde ella vende tabaco y le promete que se ▶

Novedad Noguer

La Historia **Arnold Toynbee**

Primera edición castellana, sintetizada por el mismo autor, que ha reseñado en un solo volumen la gran obra de toda su vida, enriqueciéndola con una iconografía tan abundante como significativa. De la misma, ha dicho Raymond Aron: "Una obra monumental, la más célebre y la más controvertida de la historiografía contemporánea, que pertenece ya a la cultura de nuestro tiempo, y que ha contribuido a formar la conciencia que la civilización occidental ha tomado de sí misma".

Formato, 23 x 29 cm. 90 ilustraciones en color,
393 en blanco y negro, 22 mapas, 560 páginas. 2.700 pesetas.



Distribuye Norildis

encargará de pagar los estudios de su nieto— no puede ser más explícita. Mari Pepa perdió a su hijo en la guerra de África y, en la defensa de los ideales socialistas, a su marido. Con dinero, el hijo se hubiera redimido del Ejército; con dinero, Felipe no hubiera tenido que ganarse unos duros repartiendo propaganda clandestina y cargando con la parte más peligrosa de la militancia política. Precisamente por dinero, el "progresista" Julián sigue vivo y firme. Lo que hace pensar a Mari Pepa que las clases políticas han traicionado eternamente al pueblo, que sigue, a través de las alternativas institucionales y la diversa palabrería, en el sitio de siempre. La conclusión propuesta por el autor sería, en términos más precisos, que la realidad histórica no hay que buscarla en los discursos de los líderes ni en la demagogia de los panfletos, sino en las circunstancias concretas que condenan a Mari Pepa a vender tabaco en una esquina como antes condenaron a morir a su hijo y a su marido.

La posición de Rodríguez Méndez es arriesgada y, en un punto, discutible. Arriesgada porque se enfrenta con ese idealismo —¡qué buen vasallo si hubiese buen señor!— a que nos referíamos al principio. Y discutible en un punto, porque su mundo revolucionario se divide esencialmente entre "aprovechados" como Julián, "infelices" como Felipe o "inconscientes" como Pichi —que celebra el advenimiento de la República pateando su uniforme de botones del Palace para convertirse en "el chulo que castiga"—, sin que haya ningún personaje "activo" que se haga acreedor al respeto. Mari Pepa, en última instancia, no es más que testigo y víctima. Pero uno siente que al cuadro de Rodríguez Méndez le falta, entre "aprovechados", "inconscientes", "infelices" y "testigos" que corresponderían al condicionamiento del medio—, el personaje que se ha comprometido de buena fe y con lucidez en la transformación real de la sociedad española, en hacer posible ese "que todos disfruten", que viene a ser el testamento político y popular de Felipe.

En cualquier caso, es necesario ver en Rodríguez Méndez una cierta distancia amarga, a veces un tanto irónica, a la espera de que nosotros completemos las sugerencias propuestas. La suya no es, pues, una de esas piezas didácticas que quieren ser tomadas al pie de la letra, sino una obra caliente, a través de cuyas contradicciones se intenta explicar el eterno fraude social: definir la realidad con mitos sociales en lugar de atenerse a lo que cada uno recibe.

Pienso, por otro lado, que la obra está afectada de dos limitaciones. Una, la obligada ambigüedad de la escena última, cuya cronología y connotación se establece con mucho menos vigor que las

anteriores. Otra, las características del Alfíl, en cuyo breve escenario resulta difícil elaborar un juego que debería someter el "naturalismo" achulado, la estampa de sainete madrileño, a una cierta distanciamiento evocadora y reflexiva. Aunque, tal como están hoy los empresarios de Madrid y como anda el teatro español, ¿en qué otro lugar que el animoso Alfíl hubiera podido estrenar Rodríguez Méndez?

Pero ya digo que en este trabajo no quiero entrar en el análisis de puestas en escena. Aunque me salte a la máquina el nombre de Vicky Lagos en un trabajo visceral, inmediato, creíble, en la línea melodramática del mejor sainete.

Bien mirado, José María Rodríguez Méndez lo que ha hecho es actualizar y llevar a sus últimas consecuencias la rebelión que el propio Arniches apuntó en sus sainetes rápidos, alzándose contra un costumbrismo festivo que había

personajes poseen una significación equivocada, de tal forma que si, a un primer nivel, la obra tiene mucho de comedia disparatada y astracaneca —utilizando elementos usuales de nuestro teatro cómico—, a un nivel más hondo contiene una reflexión precisa sobre la realidad social.

Como en obras anteriores de Mediero, nos encontramos de nuevo con la estilización de una pesadilla, con el agobio de una cultura enclaustrada. La acción vuelve a ser desgarrada; más que agresiva, antropofágica. Y las "hermanas de Buffalo Bill", encarceladas hasta entonces, deciden, inmediatamente después de la muerte de su tirano, secuestrar un fontanero en el que liquidar su larga represión sexual.

Los elementos conformadores de este mundo dramático de Martínez Mediero, son, pues, nitidos. Estamos ante seres enajenados por

enfermedad cómplice de los espectadores. Detrás de cada imagen desmesurada, de cada pirueta cómica o feroz, existe un mundo reconocible, una ideología que Martínez Mediero intenta denunciar sustituyendo los datos "objetivos" por la deformada y corrosiva dimensión que los mismos alcanzan en el espíritu de los personajes. No es que determinadas sociedades "sean" así, sino que así se siente y recibe la vida en ellas, que quizá venga a ser lo mismo. Amadeo vivo, Amadeo atravesado por la flecha de uno de sus imaginarios indios, Amadeo volviendo del purgatorio para aparecer ante sus alucinadas hermanas, constituye una realidad, aunque la ciencia pudiera ponerlo en duda. Basta que las hermanas —como expresión de una realidad cultural— lo sientan así y vean en Amadeo la encarnación de una moral y de un autoritarismo que vigila hasta sus más profundas intimidades. Los sucesivos estados del "proceso": sumisión, resentimiento y liberación revanchista de las hermanas frente al despótico Amadeo, son las etapas de un camino fatalmente desdichado. Muchos supuestos habrían de ser modificados para que el espíritu de Amadeo nos dejara en paz y las dos hermanas dejaran de pensar en el fontanero. ¿Cómo crear la libertad? ¿Acaso están definitivamente perdidas para esa tarea estas dos hermanas?

El hecho de que el autor no adopte un tono didáctico no debe hacernos pensar que estamos ante pesadillas abstractas. Tampoco el aspecto cómico, el carácter un tanto paródico que a veces adquiere la representación, ha de ser tomado como expresión de ligereza. Estilísticamente, la obra nace de una situación contradictoria: desenfado prudente, agresividad cautelosa, claridad enmascarada, libertad sometida; y es lógico, por tanto, que cuente con una serie de claves "posibles", entre las cuales, me parece a mí, Paco Abad y sus actores han optado —y la presión del público es en esto decisoria— por jugar con las más brillantes antes que con las más hondas. Se trata, en definitiva, de conjugar lo cómico con lo corrosivo.

Por mi parte, creo que lo implícito es un componente fundamental de las grandes obras dramáticas. Y que, generalmente, es ahí, en el descubrimiento de las complejas y soterradas significaciones de una fábula, donde la comunicación entre espectador y espectador alcanza su nivel más vivo, su carácter de compromiso y hasta de creación compartidos.

En el fondo, estas pobres locas, hermanas de Buffalo Bill, son las herederas de los mendigos de "Divinas palabras" o los enajenados castizos de "Historia de unos cuantos". Y su misma libertad, lejos de ser saludada como algo importante, se convierte en motivo de risa y de comedia. ■ J. M.



"Las hermanas de Buffalo Bill".

tenido también en él a uno de sus más felices cultivadores.

"Las hermanas de Buffalo Bill"

De esta obra hablamos ya en TRIUNFO a raíz de su publicación, en un comentario donde, lógicamente, no faltaban las obligadas consideraciones acerca de las dificultades de los autores españoles "insumisos" para ver estrenadas sus obras. En todo caso —pese al "parón" sufrido por "Las planchadoras", su mejor texto—, lo cierto es que Martínez Mediero consiguió estrenar "El bebé furioso", en el Alfíl, y, ahora, "Las hermanas de Buffalo Bill", en el Valle-Inclán, con Berta Riaza, Tina Sainz y Germán Cobos en el reparto.

Por supuesto, "Las hermanas de Buffalo Bill" es también un intento de interpretación histórica, sujeto a la criptografía de buena parte del teatro moderno. Los personajes asumen una inevitable condición simbólica. Diálogos, situaciones y

la clausura, víctimas de una robotización a la que sólo escapan, como voces indomeñables y enloquecidas, las periódicas explosiones del sexo. Sí, de vez en cuando, rompiendo la más elemental lógica del diálogo, los personajes repiten la letra de conocidas canciones, invocan textos publicitarios o se mezclan a la mitología cinematográfica de la conquista del Oeste americano, ello se debe a que toda esa materia forma parte de la falsa realidad en que se sienten instalados. Son componentes mentales, cómplices de la represión y del mundo antropofágico instaurado.

Si consideráramos todas las obras de Mediero pertenecientes a la "constelación" de "Las planchadoras" —y "Las hermanas de Buffalo Bill" está en ese caso—, no sería nada difícil resumir las bases reales de su meditación crítica. Así como las conclusiones estilísticas a que su actitud conduce. Cada obra es una especie de vómito, cuyo sentido último debe desentrañar la