

Encuentros vanguardistas en el teatro de Jaime Salom

SUSAN P. BERARDINI
Pace University

La pintura ha sido una gran inspiración para el teatro español contemporáneo. En su artículo “Ekphrastic Theatre and the Contemporary Spanish Stage,” Phyllis Zatlin, examina la función del arte en el teatro de Fernando Arrabal, Rafael Alberti, Antonio Buero Vallejo, Paloma Pedrero, José Martín Elizondo y Francisco Torres Monreal. Según Zatlin, el teatro *ekphrastic* consiste en “a play in which actual or imaginary visual art works by historical or fictional artists are described, interpreted or made to come to life as an integral part of the play’s dramatic action” (203). Zatlin nota además que en este tipo de teatro habrá interacción significativa entre el arte y la pieza, con unos resultados muy variados. La incorporación del arte puede servir, por ejemplo, para desarrollar el mensaje político o estético del drama, proporcionar otra perspectiva histórica, revelar el mundo psicológico del protagonista, o simplemente hacernos reír (211).

El estudio de Zatlin parte de las ideas de Ulrich Weisstein, quien postula que la iluminación mutua de las artes “is, or might be, preoccupied with all manner of specific, tangible relations involving works of art executed in two or more artistic media.” (258).¹ Weisstein detalla unos diez y seis tipos de relaciones interartísticas que sirven para analizar la literatura en general. Zatlin modifica las ideas de Weisstein porque, como señala ella, el teatro ya incorpora unos elementos visuales y espaciales (201). Teniendo en cuenta las categorías de Weisstein, Zatlin crea su propio esquema para examinar las relaciones entre el arte y el teatro. En las posibilidades más extremas, Zatlin nota la existencia de obras teatrales en las cuales los elementos visuales dominan tanto que excluyen el texto verbal. Del mismo modo, hay piezas en las que el texto verbal prevalece y sólo se aluden al arte o a los artistas. Entre estos dos límites, hay

¹ Weisstein denomina este fenómeno “intermedial linkage.” (259).

muchas variaciones. Por ejemplo, en algunas obras teatrales los elementos visuales reflejan la influencia de algún artista o movimiento artístico particular (201-202).

Las teorías de Zatin y Weisstein sirven como un punto de partida para examinar la función del arte en el teatro reciente de Jaime Salom, quien, a partir de los años 90, ha experimentado con las artes plásticas en sus obras. Según Salom, el “matrimonio” de las artes es “como bailar un tango” (“Teatro y pintura”). Esta analogía destaca lo fluido y lo sensual de las obras que resultan del entretrejimiento de la pintura y el teatro. Este estudio se concentrará en dos obras salomianas que evocan el arte vanguardista a través de su estilo y su desarrollo temático.

En *Casi una diosa* (1994), Salom recurre al surrealismo con el fin de examinar a tres figuras que encarnan el movimiento: Salvador Dalí, Elena Diakonova (“Gala”) y Paul Eluard.² Mediante un mosaico de sueños, fantasías, recuerdos, e imágenes chocantes, Salom dramatiza el fluir de conciencia de sus personajes. Se concentra no sólo en la historia individual de Elena, Salvador y Paul, sino también en las relaciones personales que se realizaron entre sí. Salom desarrolla sobre todo la figura de Elena, la rusa bella, inteligente y ambiciosa que se transformó en la musa del artista catalán y del poeta francés.

Casi una diosa tiene lugar en una habitación en un pueblo pescador no identificado que se encuentra en la costa mediterránea. El hecho de que la escenografía incluye un cuadro enorme que representa “la arena de una playa, el mar y un cielo azul y limpio” establece desde el principio del drama un juego entre la realidad y la fantasía, ya que la habitación da de verdad al mar. El drama empieza en un momento indeterminado, aunque las descripciones iniciales de los personajes indican que Salvador tiene veinticinco años y Paul unos veintitantos. Elena, sin embargo, se presenta como una “Mujer de edad indefinida, entrando en la madurez, pero con un cuerpo todavía joven y

² *Casi una diosa* se estrenó en 1993 en el Teatro Bellas Artes de Madrid.

apetecible. . .” Salom especifica además que Elena tiene un “aire intemporal,” casi “inmortal” (9).

Con respecto al eje dramático, *Casi una diosa* sigue la carrera artística de Dalí, desde sus principios modestos hasta el éxito culminante y la corrupción posterior. Salom también alude al desarrollo del movimiento surrealista en general, ya que incluye varias escenas en las que se dramatiza la colaboración entre los artistas que se asocian con este fenómeno. Luis Buñuel sale de vez en cuando en la pieza, y en un momento Salvador y él comentan su película *Un chien andalou* (1929). En otra ocasión, se representa una de las primeras reuniones de los surrealistas en París, y es en esta escena que se detallan los ideales del movimiento. Mientras que André Breton exige la “¡Liberación total de espíritu!”, Dalí declara: “Sólo lo maravilloso es bello. Viva la imaginación” (37). En *Casi una diosa* Salom incorpora las técnicas más representativas del surrealismo para desarrollar el drama. Esta pieza ofrece un retablo del surrealismo repleto con sueños, escenas fragmentadas, saltos temporales, automatismo e imágenes chocantes. Como se demostrará a continuación, el estilo surrealista le permite al dramaturgo superar lo racional y revelar la realidad psicológica más profunda de sus personajes.

Los surrealistas consideraban los sueños una de las manifestaciones más auténticas de la subconsciencia humana. Mientras que Bretón destaca “la omnipotencia” de los sueños (26), J. H. Matthews opina que nos permiten conocernos mejor porque revelan otro mundo. Según este crítico, los sueños constituyen “an open invitation, an affirmation, a confirmation that other worlds exist, and within our reach. Their reality depends entirely upon our willingness to bring them into our experience” (69). Los sueños les interesaban a los surrealistas además porque superan los límites de la razón y garantizan la incongruencia (Matthews 65-66).

Los sueños en *Casi una diosa* sirven para revelar la psicología de los personajes y plantear los temas principales de la pieza. Salvador sueña, por ejemplo, con ser un rey que degolla a las doncellas hermosas con las cuales se acuesta. El

rey nunca hace el amor con ellas ni las toca. Al contrario, pasa la noche mirándolas y al amanecer les corta la cabeza con su espada. Según la interpretación de Salvador, “El rey no necesita doncella alguna para satisfacer su amor. Un rey es rey y se basta a sí mismo” (19). Este sueño alude a la posible impotencia de Salvador, la cual es reiterada por Elena al final del drama, y su tendencia hacia la masturbación.³ Además, sugiere un deseo de dominar a la mujer, dada la violencia sin sentido contra ella con un arma fálica.

El otro sueño de Salvador lanza el desarrollo temático del drama. Al principio de la pieza, el artista anuncia que soñó con “Relojes, muchos relojes, silenciosos, blandos, cayendo desmayados junto a un muro, hechos de cuernos de rinoceronte y erizos de mar” (12). Este sueño evoca uno de los cuadros más famosos de Dalí, titulado *La persistencia de la memoria* (1931). La alusión a esta obra constituye uno de los momentos autoreflexivos del drama y establece como tema general el surrealismo. El cuadro también evoca la noción del tiempo. Según Dawn Ades, “The soft watches are an unconscious symbol of the relativity of space and time. . . a Surrealist meditation on the collapse of our notions of a fixed cosmic order” (179). Los relojes blandos y deformados de Dalí resaltan lo efímero del tiempo y rompen con la rigidez temporal que caracteriza la vida humana. Además, aportan una representación visual de la ruptura temporal que prevalece en la pieza de Salom.

El título del cuadro evocado por el sueño de Salvador plantea uno de los temas principales del drama: la memoria. El tema de los recuerdos domina en *Casi una diosa* y se desarrolla a través de una serie de escenas retrospectivas fragmentadas que documentan la historia apasionada de Paul y Elena.⁴ Dichos *flashbacks*, que surgen generalmente según los recuerdos de

³ En su biografía sobre Dalí, Meredith Etherington-Smith allude varias veces a las tendencias autoeróticas del artista y el hecho de que evitaba el contacto sexual con otras personas.

⁴ El hecho de que el drama comienza y termina con la misma escena y el mismo diálogo de Elena, a solas, sugiere que la obra entera consiste en sus recuerdos y que todo ocurre en el mismo momento—quizás el momento antes de morir.

Elena, impiden el desarrollo lineal del drama porque interrumpen constantemente el argumento. Por lo tanto, efectúan la ruptura temporal continua de la obra. Las primeras escenas retrospectivas tienen lugar en el sanatorio suizo Clavendel, donde Paul y Elena se conocieron y se enamoraron durante su juventud. A través de estas escenas, se revelan la atracción inicial de la pareja, sus pasatiempos, sus fondos familiares, y su primer encuentro sexual, el cual despertó en Elena un deseo sexual insaciable. Según ella, “Todo se me reveló de pronto esta tarde, como un latigazo ardiente y doloroso; fue un brusco despertar de mi condición de hembra mientras los dedos de Paul recorrían mi piel y me abría en lo más profundo de mis entrañas un abismo que ya nunca se saciaría” (18). En las escenas retrospectivas que surgen posteriormente se dramatizan además la despedida de Elena y Paul al concluir su estancia en el sanatorio, su boda y su luna de miel.

Los recuerdos de Elena y Paul también se revelan mediante unas cartas fragmentadas que ellos se escribieron después de su estancia en el sanatorio, cuando Elena estaba de vuelta en Moscú y Paul en Francia. Estos fragmentos epistolares, que se interpretan como si fueran parte del guión general del drama, forman otro diálogo en el cual la pareja se declara el amor, su pasión y sus inquietudes. También comentan la reacción negativa de la familia de Elena, al enterarse de la relación, y el trabajo militar de Paul. Mientras que Elena expresa gran preocupación en cuanto a la guerra y los riesgos que implica para su novio, él exhibe unas ganas fuertes de luchar.

Las cartas de Elena y Paul y las escenas retrospectivas sirven no sólo para dramatizar los pensamientos, las emociones y los recuerdos de estos personajes, sino también para recrear el automatismo que tanto se asocia con el surrealismo. Según André Breton, el surrealismo consiste en “Psychic automatism in its pure state, by which one proposed to express—verbally, by means of the written word, or in any other manner—the actual functioning of thought. Dictated by thought, in the absence of any control exercised by reason, exempt from any aesthetic or moral concern” (26). El automatismo consiste en la expresión

no restringida de los pensamientos. Matthews opina que este tipo de comunicación le proporciona al hombre una libertad que le permite conocerse mejor y descubrir el mundo de la subconsciencia: “Automatism stands as a method available to all to dredge beneath the surface of the mind and to present for examination a residuum that would otherwise escape notice” (84). Al fin y al cabo, el automatismo libera la mente de los límites de la lógica y las normas sociales, morales y estéticas, y fomenta el fluir libre de la imaginación.

Salom logra captar lo caprichoso del automatismo al incorporar las escenas retrospectivas sin aviso previo. Faltan acotaciones para anunciar los saltos textuales, temporales, y espaciales realizados por estas escenas. Además, los recuerdos dramatizados se incorporan con rapidez sin romper el ritmo dramático, ya que no se marcan ni el comienzo ni el final de estos episodios. Por consiguiente, el automatismo resulta en un collage teatral que refleja la subconsciencia de los personajes. Según Gwynne Edwards, los saltos de lugar, tiempo y acción sin división escénica añaden una fluidez onírica al drama. Edwards nota además que tienen un carácter cinematográfico:

In a way this is the technique of the cinema or of television but with the advantage of the immediacy of theatre. It allows Salom to switch the focus of the action at will, from event to event, from one character to another, from present to past, building up, as he does so, a complex and kaleidoscopic impression of the thoughts, feelings and experiences of his characters. (44)

Mediante las escenas retrospectivas, Salom mantiene una discontinuidad temporal, textual y espacial que desbarata el racionalismo humano. En fin, logra representar el fluir de conciencia exigido por el surrealismo.

El deseo de revelar y representar la subconsciencia humana les inspiró a los surrealistas a darle rienda suelta a su imaginación para superar lo racional. Su interés en lo irracional radica en un deseo de liberar la mente de los límites de la lógica y la razón. Como dice Matthews, “[h]ere is a genuine instinct to

reverse the order of things, to work from a stand point quite different from that of the rational world, and to grant human imagination a freedom it cannot know until its fetters have been struck off” (119). La tendencia hacia lo irracional también refleja una necesidad de romper con las formas consagradas y los patrones establecidos en cuanto a los pensamientos y la creatividad (Matthews 134).

La libertad cognitiva se manifestaba en el arte surrealista mediante la creación de imágenes inesperadas y, a menudo, violentas o asquerosas, las cuales también corresponden a la búsqueda de lo maravilloso. Lo chocante de estas imágenes resulta generalmente de la yuxtaposición de elementos no relacionados o simplemente por la representación de una imagen sorprendente. Tales imágenes representan la libertad porque superan los límites de la razón. Como dice Matthews, “The shock offered by Surrealism is one that administers a rebuff to the rational world. Surrealist distortion marks a break with the habitual and is, in consequence, a plea for the surrender of all preconceptions limiting the function and significance of things around us in a static unexciting world” (119). El choque inicial de las imágenes surrealistas inspira una sensación de libertad y revelación. Sirve además para agitar al público y estimular el autoanálisis.

En *Casi una diosa*, Salom a veces incorpora unas imágenes asombrosas para romper con lo racional y resaltar la libertad artística que se asocia con el movimiento surrealista. Tales imágenes se encuentran generalmente fuera de contexto y sin motivo racional. Por ejemplo, en una conversación con Buñuel, Salvador se imagina a la gente formal con una lechuga encima de su cabeza y encima del ave aparece un excremento suyo. Esta figura resulta chocante no sólo por la yuxtaposición inesperada de los objetos mencionados, sino también por la falta de algún contexto lógico, ya que Salvador expresa este pensamiento justamente después de la escena que evoca la boda de los Eluard y antes de la que recrea su luna de miel. El orden de las escenas resulta tan sorprendente como el concepto en sí, puesto que la idea de Dalí choca con los recuerdos románticos

del matrimonio. La imagen de la lechuza y el excremento aun le da asco a Buñuel, quien concluye que Dalí está loco.

La libertad surrealista se manifestaba no sólo en el arte, mediante las imágenes chocantes, sino también en la vida cotidiana de los artistas. Salom capta bien el espíritu surrealista mediante las locuras de Salvador. En preparación para la primera visita de Elena y Paul, por ejemplo, el artista se afeita los sobacos, se pone un geranio en la oreja y se perfuma con un líquido que huele a estiércol.⁵ El encuentro resulta ofensivo para Elena, quien concluye que el artista es un “vulgar mamarracho” (27). Las carcajadas lunáticas de Salvador a lo largo del drama ejemplifican aun más sus locuras, ya que se ríe a menudo sin motivo lógico. Según Matthews, la risa en el contexto surrealista representa un gesto rebelde: “In Surrealism, laughter is anarchic, calling for a revision of standards in every sphere it touches, and appealing directly to a sense of the marvellous. Surrealist laughter is militant, working towards the destruction of the present and the fuller revelation of the future which is the surreal” (148). Además de la risa lunática, las rarezas de Salvador incluyen el ruido de gallo que suele emitir de vez en cuando mientras habla. Es un hábito que no se explica y que los demás personajes aceptan como normal. De nuevo se rompe con lo racional, ya que los ruidos animales normalmente no figuran fuera de contexto en la conversación humana.

La libertad desenfrenada de los surrealistas se manifiesta también en la rebeldía sexual que de verdad caracterizaba la relación entre Paul, Elena y Salvador. La lujuria de estas figuras surge a menudo en el drama de Salom mediante las referencias repetidas al menage-a-trois que realizaron ellos y las orgías organizadas por Salvador. Aun la relación entre Paul y Elena se caracteriza por un libertinaje marcado, puesto que ambos gozan abiertamente de otros amantes a lo largo de su relación. Según Paul, “El amor para ser pleno ha de ser libre. No es una cadena, ni un compromiso de exclusividad. El amor no es un límite, sino

⁵ Etherington-Smith nota que este episodio, al igual que otros en el drama, ocurrió de verdad. Sin embargo, antes de encontrarse con Gala, Dalí se acobardó y se lavó, dejando sólo el geranio en la oreja (120).

un punto de partida para ensanchar nuestras experiencias” (25). Aunque al principio Elena se demuestra escéptica ante la filosofía de Paul, pronto se despierta en ella una libidinosidad tremenda e insaciable que culmina al final en unos deseos de hacer el amor con un dios. Curiosamente, su secretario intenta satisfacer este capricho al traerle un actor que desempeña el papel de Jesucristo en el espectáculo “Jesucristo Superstar”.

Se puede concluir que el estilo surrealista en *Casi una diosa* fomenta el análisis de la subconsciencia de los personajes principales. Mediante el automatismo teatral, las escenas retrospectivas, los sueños, las fantasías y las imágenes asombrosas, Salom logra penetrar el mundo psicológico de Salvador, Elena y Paul. Descubre sus pasiones, sus sentimientos, sus motivos, sus obsesiones, sus excentricidades y sus perversiones. Se retrata en fin el desarrollo de un genio y el la mitificación de una musa. En última instancia, es por medio de lo irracional que ellos logran la libertad personal y artística que tanto se asocia con el espíritu surrealista.

En contraste con el estilo surrealista en *Casi una diosa*, en *Las señoritas de Aviñón* (2000) Salom se concentra en la creación del cuadro picasiano del mismo nombre, *Les demoiselles d’Avignon* (1907), y la vida de las prostitutas retratadas. Aunque hay rasgos del cubismo en este drama, Salom rechaza la deshumanización cubista que resulta de la fragmentación, las formas geométricas y otras tendencias asociadas con el movimiento. Al contrario, en esta pieza el dramaturgo se dedica precisamente a la humanización de los sujetos que salen en el cuadro, ya que se concentra en su vida diaria y la sociedad en que vivían.

Las señoritas de Aviñón fue estrenada en 2001 en el Teatro Jaime Salom de la Villa de Parla. El drama tiene lugar en Barcelona a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en una época marcada por una crisis económica, política, social y espiritual. La acción dramática principal se desarrolla en el burdel de Madame Hortensia en la calle Aviñón, y el prostíbulo constituye un microcosmo del país por las dificultades

económicas que sufren las prostitutas y la tensión que prevalece entre ellas.

Con *Las señoritas de Aviñón*, Salom logra una vez más una obra híbrida cuya riqueza radica en el encuentro del teatro y la pintura. La influencia del arte en este drama se nota primero debido a la estructura simétrica de la pieza, la cual forma un marco doble para el drama interior. *Las señoritas de Aviñón* se divide en nueve escenas. La primera y la última tienen lugar en el mismo café en Barcelona en 1908. En estas escenas se dramatiza la reunión de Antonia, Rosita, Sofía y Pepita, quienes reflexionan sobre su vida pasada en el burdel de Madame Hortensia. El hecho de que la novena escena es una continuación de la conversación que se inicia en la primera le proporciona al drama una estructura circular cuya simetría forma no sólo el marco estructural de la pieza, sino también un marco estético. Es decir, el drama en sí se presenta como si fuera un cuadro. Este efecto es reforzado por la presencia de aun otro marco interior que resulta de la simetría de la segunda y la octava escenas, las cuales consisten en unos monólogos retrospectivos de Picasso.

Además del efecto estético que resulta de las escenas de marco, la simetría, la circularidad y el paralelismo de las primeras y las últimas escenas establecen un esquema geométrico que evoca otra característica del cubismo—la experimentación con las formas. Picasso estaba obsesionado con las formas. Según Norman Mailer, “Picasso, obsessed with form . . . , may have been looking for a general theory of form that would connect grapes and horses, forests and women, accomplish, in short, a complete reconstruction of the visual world whereby forms need no longer be part of landscapes, or of figures, or of still-lives but could exist first as forms” (251). Edward F. Fry opina que el interés cubista por las formas revela una perspectiva más conceptual en cuanto al cuerpo humano: “This new approach appears most clearly in *Les Demoiselles* in such details as the reduction of human anatomy to geometrical lozenges and triangles, as well as in the abandonment of normal anatomical proportions” (13). Mientras que las formas

geométricas contribuyen a la deshumanización del sujeto y un desorden general en la pintura cubista, en *Las señoritas de Aviñón* sirven para organizar la pieza en cuanto al argumento, el tiempo y el espacio. Curiosamente, el juego geométrico estructural crea orden en esta pieza. El drama se organiza como una serie de cajas chinas, lo cual ordena los saltos temporales y espaciales.

Otra característica del cubismo que se encuentra en *Las señoritas de Aviñón* es el perspectivismo; es decir, la simultaneidad de múltiples puntos de vista. Picasso solía combinar varios puntos de vista en la misma forma. En cuanto a la manifestación de esta técnica en *Les demoiselles d'Avignon*, Fry señala lo siguiente: “In what was probably the last part of the painting to be executed, Picasso created a female nude whose mask-like face..., back, and breasts are all visible at once; with this figure Picasso dismissed at once both one-point perspective and the classical tradition of figure style” (15). En su versión teatral del cuadro, Salom incorpora el perspectivismo en las escenas que sirven de marco. Como se ha notado anteriormente, en la primera escena se contrastan los puntos de vista de las antiguas prostitutas sobre la vida en el burdel. También recuerdan a Picasso y contemplan por primera vez su cuadro *Les demoiselles d'Avignon*, que salió en una revista francesa. Como dice César Oliva, “[a]sistimos a una magnífica descripción perspectivista a los ojos de seres a los que no les está permitido aún valorar el arte, aunque sean sus modelos” (15). Salom transforma el “objeto” del cuadro famoso en sujeto. En general, las mujeres están contentas con el título del cuadro, el cual les da cierta dignidad. A Rosita, la antigua amante de Picasso, le encanta la obra, pero a las demás no porque se encuentran con unas figuras que ni se parecen a ellas. De hecho, concluyen que el cuadro es una burla.

Es importante notar que durante la reunión de las antiguas prostitutas en el café, el cuadro titular de Picasso se proyecta en una pantalla al fondo del escenario y de esta manera sirve de escenografía. Mientras las mujeres contemplan la foto del cuadro en la revista, la proyección de la obra sirve para

introducirla, confirmar la identidad de los personajes, y arrancar el desarrollo temático de la pieza. El cuadro vuelve a proyectarse en la última escena del drama, pero en esta ocasión las prostitutas visten la misma ropa que llevaban cuando trabajaban en el burdel. En vez de las máscaras africanas, al final llevan los disfraces de su profesión.

En las escenas dos y ocho, el perspectivismo sigue desarrollándose mediante los monólogos retrospectivos de Picasso. En estas meditaciones el artista reflexiona sobre el ambiente familiar del burdel, y las mujeres “cariñosas”, “complacientes” e “ignorantes” que trabajaban allí (26). Picasso además contempla su cuadro famoso, que arrancó no sólo el movimiento cubista sino también el del arte moderno en general. En cuanto al objetivo del cuadro, el artista declara:

Yo quería pintar un harén con muchas mujeres desnudas, pero no sólo desnudas de ropa... sin facciones, sin narices, sin la celulitis de sus nalgas. Una síntesis geométrica que destruyera para siempre el ideal de la belleza helénica, que rompiera los cánones de la pintura tradicional. Como un cesto de frutas esquemáticas que pusiera en nuestras bocas todas las esencias de su sabor. (26)

Las escenas tres a siete forman el drama interior, y juntas constituyen la versión viva de *Les demoiselles d'Avignon*. En estas escenas Salom incorpora un *flashback* mediante la dramatización de los recuerdos de las prostitutas. En contraste con las escenas de marco, el drama interior tiene una estructura lineal. La mayoría de las escenas corresponden a unos días feriados cuyas fechas establecen el desarrollo cronológico de la acción. La tercera escena, por ejemplo, tiene lugar durante la celebración religiosa del Corpus, cuya solemnidad es manchada por la violencia anarquista por las calles. La quinta escena tiene lugar durante el Carnaval, y la decadencia que se asocia con esta celebración se sugiere mediante el aumento de clientes en el burdel y el hecho de que Picasso pasa por allí borracho y disfrazado de monja. La novena escena se desarrolla durante la celebración del año nuevo, y en este caso se celebra también el

cambio de siglo. Hay un ambiente festivo en el burdel, y las prostitutas marcan la medianoche con las uvas tradicionales y un champán francés.

La acción del drama interior se desarrolla en el burdel de Madame Hortensia, quien es una figura exigente, estricta y muy avariciosa cuyo único interés es su negocio. Como resultado, el burdel es un mundo opresivo en el cual las prostitutas se encuentran atrapadas. Ellas viven y trabajan allí, y, con la excepción de Antonia, nunca salen. Las prostitutas están limitadas económicamente porque no tienen alternativas profesionales. En las palabras de Pilar, lo único que tienen para ganarse la vida es su “coño” (30). Ellas se preocupan sobre todo por su futuro, ya que se quedarán sin trabajo al envejecerse. Además, las prostitutas se encuentran endeudadas con Madame Hortensia porque ella las mantiene y les compra regalitos. Según la descripción inicial de ella, “Las retiene en la casa, comprándoles vestidos, sombreros y hasta pequeñas joyas, así siempre las cuentas están a su favor y no deja que se le vayan” (8). Este control financiero sobre las prostitutas se convierte en una especie de esclavitud sexual de la cual no hay salida.

Las prostitutas se encuentran oprimidas no sólo por Madame Hortensia y su situación económica, sino también por la naturaleza de su profesión. Como dice Pilar, “Desnudarse, vestirse, volverte a desnudar, haciéndoles el paripé a todos los hombres por asquerosos que sean... y así un día y otro día. Y que te dejan un olor a semen en todo el cuerpo que no te lo quitas ni frotándote con un estropajo. Cualquiera día me bebo un litro de lejía y termino de una vez” (30). El trabajo de las prostitutas es degradante y tienen que trabajar con unos clientes desagradables. Además, trabajan largas horas y siempre corren el riesgo de las enfermedades sexuales.

A la vez que Salom desarrolla la figura de la prostituta como protagonista colectiva, también dramatiza la historia particular de cada mujer y de esta manera logra la humanización más profunda de los sujetos picasianos. Salom revela sus preocupaciones, sus desilusiones, sus alegrías y sus penas. La historia más impresionante es la de Pilar, cuyo padre la violó

cuando tenía nueve años.⁶ Pilar es la más cínica de las prostitutas y anhela dejar el burdel. Como dice Salom, es “Amargada, a veces con depresiones, ya que su vida, a su entender, no tiene sentido. Está harta de su oficio y de los hombres, a los que detesta” (8). Pilar aborrece su profesión por lo asqueroso del trabajo y el riesgo de las enfermedades venéreas. También detesta la manera en que Madame Hortensia explota a las prostitutas. Para consolarse, ella recurre al alcohol y las cartas. Es aficionada al tarot, aunque en estas cartas siempre encuentra un futuro lleno de “Miseria, enfermedad y muerte” (31). Pilar es pesimista no sólo en cuanto a su propia vida, sino también la vida en general por la pobreza, el hambre, y la anarquía que prevalecen en el país. Ella expresa cinismo en cuanto al nuevo siglo y se niega a celebrar el año nuevo con sus compañeras diciendo: “¿Qué celebramos hoy, dime? ¿Que hemos soportado un año más esta puta vida y que el próximo va a ser igual o peor?” (69). La depresión de Pilar la lleva a suicidarse al final del drama interior durante la celebración del Año Nuevo. Se ahorca a medianoche, y sus últimas palabras son inolvidables para sus compañeras y los espectadores los dos: “. . . me pondré mi mejor vestido, me pintaré y me perfumaré para celebrar el más grande acontecimiento de mi vida” (72). Aunque las otras prostitutas entienden estas palabras en el contexto de la fiesta, al descubrir la tragedia se dan cuenta del verdadero sentido de ellas.

Entre las otras prostitutas, se destaca también la historia de Antonia, quien, a los 35 años, es la más solicitada del burdel por ser “perfecta en su profesión” (8). Ella se preocupa por su hija porque su madre ya no es capaz de cuidarla. Aun cuando Antonia piensa marcharse para encargarse de la situación, descubre que no puede por la deuda que tiene con Madame Hortensia y también por las consecuencias sociales que sufriría su hija a causa de su profesión. La historia de Antonia es multifaceta, ya que exhibe unas tendencias lésbicas. Persigue una relación con Pepita, la menor de las prostitutas que se

⁶ La violación sucedió durante la Noche Vieja.

caracteriza como una mujer “alegre, aniñada y bastante tonta” (8). Según Oliva, esta relación recalca el hecho de que las prostitutas se venden por necesidad y que no les interesa en realidad su trabajo: “De las prostitutas destaca la relación lesbiana de Antonia y Pepita. Es la mejor manera de demostrar una profesión que, en su interior, no desean, aunque quizás nunca se detuvieron en considerarlo” (13).

También se desarrolla la historia de Rosita, otra prostituta que es la hermana mayor de Pepita. Ella desaprueba la relación lésbica de Pepita, y a lo largo del drama se enfrenta con Antonia sobre esto. La figura de Rosita se destaca sobre todo por su relación amorosa con Picasso. Es la musa y la novia del pintor, y él viene de vez en cuando para visitarla, acostarse con ella y pintar. En un momento apasionado, Pablo le declara su amor: “Te quiero, Rosita. Esto es lo que tengo que decirte, que no puedo vivir sin ti, que te adoro, que te idolatro. Es un fuego que me abrasa, que me asfixia, un incendio que si no me correspondes acabará conmigo” (36-37). Es evidente que Pablo y Rosita están enamorados. Desafortunadamente, su relación sufre cuando el pintor se marcha a París para desarrollar su carrera artística.

Mediante las visitas de Pablo al burdel, también se dramatiza la historia del cuadro titular. Además de visitar a su novia, el artista pasa por el burdel para pintar a las prostitutas. Durante una de las sesiones, las pone en la misma posición que salen en el cuadro original, lo cual efectúa una representación viva de la obra. El cuadro llega a ser un *mise-en-abyme* cuya presencia a lo largo del drama apoya el desarrollo temático. La obra también constituye un testimonio de la vida de las prostitutas, ya que capta la esencia de su trabajo y el ambiente del burdel. Pablo mismo reconoce la función testimonial de su obra cuando explica su deseo de lograr un efecto cinematográfico. Comentando la nueva invención del cine, el artista dice: “Es un invento fascinante. Como un gran cuadro en movimiento. Todo se mueve. Se persiguen unos a otros, gesticulan, gritan, sufren, se insultan, y uno oye sus voces aunque están en silencio. Eso es lo que pretendo en mis

cuadros” (38). Al final del drama, el cuadro de Picasso es lo único que quedará para documentar la realidad de sus modelos.

Finalmente, hay que considerar la historia de Sofía, la hija de Madame Hortensia que se crió en el ambiente decadente del burdel y sufre el ostracismo social por el negocio familiar. Sofía vive en el prostíbulo, pero no ejerce el oficio de sus compañeras. Al contrario, se encarga de los quehaceres domésticos y sueña con ser una costurera para señoras elegantes. Sofía resiente el hecho de que su madre le negó una educación formal. Además, su madre no la aprecia. Como le dice Sofía a Madame Hortensia, “Trabajo todo el día como una negra y no recibo más que regañinas. Seguro que si hiciera lo que ellas, como te haría ganar dinero, me tratarías mejor” (46).

Con *Las señoritas de Aviñón* Jaime Salom también creó “un gran cuadro en movimiento” que documenta la condición de la mujer y la sociedad española en el umbral del siglo XX. Al dramatizar la historia de las señoritas de Aviñón, Salom penetra el anonimato del cuadro titular para humanizar a las mujeres retratadas y revelar sus penas y alegrías, sus pasiones y sus trastornos. A pesar del suicidio de Pilar, y el hecho de que la tragedia resultó en el cierre del burdel, el drama concluye con un tono optimista. Durante los años posteriores, las protagonistas lograron dejar la prostitución y realizar una vida mejor. Como se revela en el drama exterior, Antonia y Pepita terminan juntas y disfrutan libremente de su relación lésbica. Rosita también se encuentra feliz, puesto que se ha casado y ahora es dependienta en una corsetería. La armonía final del drama se completa con el destino de Sofía, quien había abandonado a Madame Hortensia. Ella se hizo costurera, y en la última escena del drama se reconcilia con su madre.

Casi una diosa y *Las señoritas de Aviñón* ofrecen una interpretación magnífica y una nueva perspectiva sobre las obras y los artistas que inspiraron la revolución vanguardista en el arte del siglo XX. Mediante la experimentación con el arte en su teatro, Jaime Salom ha creado unas obras híbridas que ejemplifican bien la riqueza que brota de la iluminación mutua de las artes. La inspiración artística es evidente en el estilo y el

desarrollo temático de las dos piezas consideradas. A través del surrealismo en *Casi una diosa*, Salom experimenta con la forma teatral, efectuando una obra surrealista en sí a la vez que examina el mundo psicológico de las grandes figuras del movimiento. Mediante este juego, el espectador disfruta de la experiencia surrealista total. Del mismo modo, Salom aprovecha los ideales del cubismo para estructurar *Las señoritas de Aviñón*, ya que la forma del drama se basa en el perspectivismo y un plan geométrico. Sin embargo, la inspiración del cuadro titular es precisamente lo que lleva al dramaturgo a rechazar la deshumanización que tanto se asocia con el cubismo. Al contrario, Salom opta por explorar la vida de las prostitutas retratadas y revelar un mundo que Picasso escondió tras unas máscaras africanas y unas figuras deformadas.

OBRAS CITADAS

- Ades, Dawn. *Dali and Surrealism*. London: Harper & Row, 1982.
- Breton, André. *Manifestoes of Surrealism*. Trans. Richard Seaver and Helen R. Lane. Ann Arbor: U. of Michigan P, 1969.
- Edwards, Gwynne. "Post-Franco Spanish Theatre, Jaime Salóm and *Casi una diosa*." *Contemporary Theatre Review* 7.4 (1998): 31-44.
- Etherington-Smith, Meredith. *The Persistence of Memory: A Biography of Dalí*. New York: Da Capo Press, 1995.
- Fry, Edward F. *Cubism*. New York: McGraw Hill, 1966.
- Mailer, Norman. *Portrait of Picasso as a Young Man*. New York: Atlantic Monthly Press, 1995.
- Matthews, J.H. *An Introduction to Surrealism*. University Park: The Pennsylvania State UP, 1965.
- Oliva, César. Prólogo. *Las señoritas de Aviñón. Los delfines*. Por Jaime Salom. Madrid: Fundamentos, 2000. 11-17.
- Salom, Jaime. *Casi una diosa*. Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1994.
- . *Las señoritas de Aviñón. Los delfines*. Madrid:

- Fundamentos, 2000.
- . "Teatro y pintura." El próximo acto: teatro español en el siglo XXI. *Estreno* symposium. Ohio Wesleyan University, Delaware, OH. 19 April 2002.
- Weisstein, Ulrich. "Literature and the Visual Arts." *Interrelations of Literature*. Eds. Jean-Pierre Barricelli and Joseph Gibaldi. New York: Modern Language Association, 1982. 251-273.
- Zatlin, Phyllis. "Ekphrastic Theatre and the Contemporary Spanish Stage." *Journal of Interdisciplinary Literary Studies* 2.2 (1990): 201-13.