

Mabel Brizuela

Facultad de Filosofía y Humanidades,
Universidad Nacional de Córdoba

Antonio Álamo: teatro y memoria

Antonio Álamo (Córdoba, 1964) es un autor destacado del actual teatro español, legitimado por la crítica y por importantes premios. Su discurso dramático se caracteriza por la variedad de sus registros, la diversidad de temas y personajes, la intensidad de los conflictos y por una aguda reflexión sobre el poder y los comportamientos humanos.

Cantando bajo las balas (2006) recrea un episodio de la guerra civil española: el primer acto oficial franquista de la historia, el 12 de octubre de 1936 en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca, en el que el rector don Miguel de Unamuno se enfrentó al Gral. Millán Astray, fundador de la Legión y primer jefe militar de Franco en la campaña africana. La obra —largo monólogo en boca del general— fusiona lo verbal y lo teatral en una mirada alucinada de un personaje y de unas circunstancias históricas que ingresan a la ficción tras los espejos cóncavos de Valle Inclán, para instalar el teatro como lugar de la memoria.

I. Claves de la escritura teatral

Antonio Álamo (Córdoba, 1964) es uno de los “más brillantes y representados autores jóvenes” (Monleón, 2006:16) del actual teatro español. Su obra obtuvo el reconocimiento de la crítica y recibió importantes premios como el Marqués de Bradomín (1991, por *La oreja izquierda de Van Gogh*), el Tirso de Molina (1993, por *Los borrachos*), el Caja de España de Teatro Breve (2000) y el Born (1996, por *Los enfermos y*, 2005, por *25 años menos un día*). Sin embargo, su actividad literaria no se reduce solo al teatro ya que también ha escrito novelas y cuentos que tuvieron una muy buena repercusión como *Breve historia de la inmortalidad*, Premio Lengua de Trapo 1996, y *El incendio del paraíso*, Premio Jaén de Novela 2004, entre otros. Él mismo prefiere ser considerado “un escritor de ficción”, antes que novelista o dramaturgo (Arriba, 2004). Aunque nuestro interés se centra en su escritura dramática es necesario reconocer los fuertes lazos intertextuales con su obra narrativa, ya que ambas están muy imbricadas: su pieza *Caos* (2000), se basa en un cuento (“Haciendo un favor a Charlie”) del libro *Quién se ha meado en mi cama* (1999) y la novela *Nata soy* (2001) se convirtió en *Yo, Satán* (2005), la pieza que completó una trilogía, conjuntamente con *Los borrachos* y *Los enfermos*, que cuestiona, al decir de J. Monleón (2006:15), “la imagen cerrada de la historia a través de una poética (...) que, como en los esperpentos de Valle, debe desvelarnos una percepción creíble de la historia”, respecto al poder científico, el poder político y el poder religioso, respectivamente. Álamo plantea con mucha claridad y precisión la diferencia entre novela y drama, apuntando a la síntesis como exigencia de lo teatral.

“La novela es un género magmático en el que, a priori, cabe todo: el ensayo, la poesía o el drama. En el drama solo cabe el drama, y a veces ni siquiera eso. En una hora y media tienes que darlo todo: construir personajes y adivinar sus destinos. La novela se rige por el estilo; el drama por la acción, y de cómo vertebras la acción proviene la estructura, que es lo que el estilo a la novela”.
(Arriba,2004)

El discurso dramático de Álamo ofrece múltiples aristas de indagación por la variedad de sus registros, las diferentes formas utilizadas, la diversidad de temas y personajes y la intensidad de los conflictos. En ese amplio espectro su obra postula una aguda reflexión sobre el poder y los comportamientos humanos. Su primera producción se caracteriza por lo que la crítica designó como ‘estereotipos vanguardistas’ con recursos tales como el ‘fragmentarismo narrativo’, el ‘discurso poético’ y los ‘seudodiálogos que esconden una proliferación de monólogos’, todos rasgos que, por otra parte, caracterizan a la dramaturgia de los noventa y se inscriben en un experimentalismo formal con gran libertad escénica, ya que los textos permitían cualquier tratamiento en la puesta. Estos recursos se mantienen en las obras posteriores de Álamo al punto de constituirse en características particulares de su teatro, ya que no abandona la experimentación de formas nuevas, pero éstas no son impuestas por

una actitud vanguardista a priori sino por la construcción dramática de la pieza. El tema es el que solicita una determinada forma de expresión, por lo que el teatro de Álamo, que se instala en un amplio campo temático, (historias y personajes del pasado histórico como del presente, que se desarrollan en los más diversos lugares) propone un variado registro de formas del discurso dramático, desde el diálogo al monólogo, hasta la combinación popular de diálogo y canciones, tal como vemos en su última producción (*La maleta de los nervios*, 2009) con la puesta en teatro de los diálogos populares, propios del carnaval callejero de Cádiz, las “chirigotas”, compuestas de romances y coplas, a las que convirtió en piezas teatrales. En este caso, el tratamiento y proceso creador fue inverso: el autor dio a esos diálogos una estructura formal y temática, en consonancia con su propia concepción del drama que trata “del hacer de los personajes y de la estructura que vertebró esas acciones” (Arriba, 2004). Sin embargo, ninguna de estas formas tiene un tratamiento ortodoxo en su dramaturgia. El propio Álamo, en relación a *Los enfermos*, señaló que en su obra “no hay tantos mensajes como imágenes, metáforas, una determinada atmósfera y una mirada no exenta de humor a personajes trágicos y descomunales” algo que ya había ensayado en *Los borrachos*, obra con la que el autor tiene “la sensación de haber acertado con una forma dramática hasta cierto punto nueva” (Álamo, 1999). Esa novedad, creemos, radica en una vuelta a las fuentes, al teatro de texto, al trabajo “poético”, si se quiere, con la palabra creadora de imágenes y metáforas, a la ajustada composición dramática con diálogos de sostenida interacción y monólogos fuertemente imbricados, en una alternancia discursiva que propicia los cambios de ritmo y la creación de atmósferas y climas necesarios para el planteamiento y la resolución de los conflictos. El autor ha declarado, en este sentido, su intención de “ser clásico” y la novedad de su escritura, en los noventa, tuvo relación, creemos, con esa intención, extraña y curiosa, para aquellos años de experimentalismo escénico.

“Yo defiando que las bases sean clásicas porque creo que uno en el fondo no puede ser clásico pues una persona está viviendo aquí y ahora y por tanto lo que escribas va a estar infectado, y lo quieras o no vas a ser contemporáneo por muy clásico que quieras ser. Sin embargo, los fundamentos clásicos suelen dar a las obras un poso que es importante de ver desde la tradición pues uno no escribe desde cero, sino que eres un eslabón en una gran cadena, y para contar una historia de una determinada forma tienes que saber cómo se han estado contando antes y aprender de los maestros antiguos. Yo no creo que la función del escritor sea romper las formas pues a fin de cuentas la función de la estructura dramática es ‘iluminar el alma del ser humano’, como decía Stanislavski.” (Durán, 2008)

El teatro de Álamo, por tanto, no desecha las posibilidades de experimentación y está cerca también de los maestros modernos. En sus obras de la pasada década observamos cómo el diálogo se adelgaza, pierde densidad conceptual y gana en lige-

reza, en ambigüedad, ampliando las posibilidades interpretativas. *El punto* (2003) es un buen ejemplo de ello, una pieza con fuertes marcas beckettianas donde lo importante no es lo que dicen los personajes, que en realidad dicen muy poco, en escenas fragmentadas y diálogos interrumpidos, trabados, desconectados, sino la actitud de esos personajes que recuerdan a los de *Esperando a Godot*. Seres abandonados a su suerte, en un “espacio escénico” único que la acotación refiere como “un agujero en medio de la nada” y la voz del autor se introduce en un paratexto que funciona como un importante indicador pragmático: “En realidad transitamos por distintos espacios, pero siempre idénticos: un agujero en medio de la nada” (Álamo, 2003: 15). En ese desnudo ámbito, solo poblado por “ruidos característicos de una demolición” se desarrollan las trece escenas de la obra, donde unos extraños personajes esperan a El Punto, una suerte de Godot del que se habla a lo largo de toda la pieza pero que solo asoma su cabeza “muy fugazmente” en la última escena para meterse luego en el agujero donde terminarán todos.

El texto tiene, además, reminiscencias valleinclinianas en la caracterización y en el habla de los personajes y en situaciones que, en muchos casos, se acercan a la esperpentización, procedimiento frecuente en la obra de Álamo, aunque no lo consideramos producto de una influencia estética sino más bien de una mirada demiúrgica compartida, la “visión desde el aire” que es, para Valle, “la manera española de ver el mundo”. Álamo nos dice de Valle:

“Me encanta su obra: su prosa narrativa, su teatro, su poesía y su persona. Tan libre. ¿Influencia en mi obra? Tal vez, pero no estoy tan seguro de ello. Soy consciente de que en alguna de mis obras el lector o el espectador puede pensar que estoy recurriendo a la sátira o al esperpento o a una estética provocadoramente deformante (en Los enfermos, en Los borrachos o en Yo, Satán), pero de verdad que no: no es responsabilidad mía sino de la realidad”. (Álamo, 2010)

Álamo se mueve con amplia libertad en el terreno de la creación escénica como director de sus propias obras, en muchas ocasiones, y está, también, muy atento en las puestas dirigidas por otros; en la escritura prueba los más diversos lenguajes con la certeza, siempre, de que “el drama trata de lo que el héroe quiere conseguir y qué hace para conseguirlo” (Arriba, 2004). De allí que la composición dramática y la configuración de los personajes se conviertan en dos aspectos relevantes de su teatro. El autor ha declarado: “me gusta trabajar con personajes más que con ideas o emociones puras”. En efecto, sus personajes tienen siempre una notable carnadura humana, que les confiere mayor entidad teatral, la que no proviene de rasgos psicológicos que, en algunas obras, como las de tema histórico, son abundantes y detallados y, en otras, están ausentes, sino del hacer y el decir de esos personajes. Mejor aún, del pragmatismo de su discurso escénico en el sentido stanislavskiano de “decir es hacer”. En sus piezas lo verbal y lo teatral, texto literario/representación, aparecen estrechamente ligados,

ensamblados, en torno a la unidad y a la precisión semántica del texto, mediante distintos recursos como la metateatralidad, la intertextualidad, la ironía como forma de distanciamiento y la reescritura o la traslación de la narrativa al teatro.

Su estética se funda en la premisa de la especificidad del discurso dramático, en tanto entiende que

“el teatro es un género muy sintético, en el que uno debe tender a contar una sola cosa pues es mucho más directo. La literatura dramática es una literatura que está muy constreñida en su forma y tiene unas leyes muy precisas que te las puedes saltar pero con enormes riesgos”. (Durán, 2008)

En esa visión plural y prismática del teatro de Álamo, abierta a todas las formas posibles de composición y estructura dramática, destacamos lo que Sanchis Sinisterra (2003: 188) llama “teatro de la memoria” al que presenta como “uno de esos rincones en los que se pretende conjurar el olvido, revisitar el pasado para entender un poco más el presente y quizás para ayudarnos a escoger un futuro (...) o incluso para luchar por él”.

2. El teatro como lugar de la memoria

La relación entre teatro y memoria no es novedosa ni original. El teatro como forma de re-presentación se nutre constantemente de la memoria al manifestarse como una enunciación discursiva cuyo tiempo coincide con el tiempo del enunciado. El teatro es ‘presencia y presente’, presencia de actores/personajes en la escena, que traen al presente (aquí y ahora) unas acciones y situaciones determinadas que suceden a la vista del espectador. El teatro trabaja con la memoria de los actores y también con la memoria de los espectadores. Marvin Carlson (2009: 12–13) habla de “aparición de espectros” en este proceso de utilizar la memoria de encuentros previos para interpretar encuentros “con fenómenos nuevos de alguna manera diferentes pero aparentemente parecidos”. Sostiene que “la experiencia presente siempre está rondada por los fantasmas de experiencias y asociaciones previas que, a su vez, cambian y se modifican debido a procesos de reciclaje y reminiscencias”. En el espectador, por tanto, el horizonte de expectativa no es otra cosa que un “residuo de memoria”. Para Carlson el teatro aparece íntimamente involucrado con la memoria y “perseguido por los fantasmas de la repetición a través de un reciclaje continuo de narrativas determinadas y de personajes determinados”, lo que, en cierta forma, demostró Souriau en los '50 con su clasificación de las doscientas mil situaciones dramáticas.

La relación teatro memoria tiene también una larga tradición en lo referente al abordaje de temas históricos. Para Juan Mayorga (2007) el teatro fue “el primer modo de hacer historia”, es el espacio sagrado donde se recuperan, se fijan y se graban acontecimientos y situaciones que perviven a través de los siglos, como fue el caso de la tragedia, de las obras de Shakespeare y del Siglo de oro español. El teatro se constituye en lugar de la memoria por su propia entidad, por su soporte mnemotéc-

nico (actores, representación, público, etc.) y muchas veces, también, por su tema. En este sentido, Mayorga, a partir del concepto de Ortega, que en *Idea del teatro* le llama “fantasmagoría” a la transfiguración del actor en el personaje, señala que si, además, el teatro aborda un tema histórico, estaríamos en presencia de una suerte de “fantasmagoría al cuadrado”: “El actor desaparece para dejar ver a un hombre que fue y que vuelve a ser durante la representación”. Esta idea, como la de aparición de espectros en la escena —que rememoran, representan, reescriben, encuentros y situaciones pasadas en el presente— concreta su operatividad dramática en *Cantando bajo las balas* de Antonio Álamo¹, donde alcanza patetismo desde la primera acotación que presenta la escena “en siete sillas, sentados, con distinta expresión y compostura, siete cadáveres” (p.19), uno de ellos, de pie y algo alejado del resto, el Gral. Millán Astray, protagonista de la obra que “de todos los muertos (...) es el más pulcro” (p.20). Asistimos, pues, a una fantasmagoría total, a un concilio de espectros que nos entregan una visión alucinada, según señala Álamo del

“primer acto oficial franquista de la historia que tuvo lugar el 12 de octubre de 1936 en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca y cuyo gran ausente fue, curiosamente, el mismo Francisco Franco que no obstante envió en representación de él a su mujer, Doña Carmen Polo. Allí figuraban otras personalidades, a algunas de las cuales se las cita en la obra, pero dos de ellas se hicieron con el total protagonismo de aquella mañana: el General Millán Astray y Don Miguel Unamuno, que para espanto de todos se enfrentaron con una violencia inesperada al punto de que este último estuvo a punto de ser linchado”. (7)

El autor nos revela, también, los motivos de la escritura de la obra que trae al presente un suceso del pasado, al que se examina no solo para rescatarlo del olvido sino para echar luz sobre las circunstancias actuales:

“Se me ocurre que esa mañana del 12 de octubre de 1936 cuenta con tres alicientes para volver a ser contada: el primero que se trató del ensayo general de la monótona representación que se prolongaría durante cuatro décadas; el segundo, que además de todas esas disertaciones, arengas y sermones sobre algo llamado España se escucharon improvisadas palabras que —esta vez sí— provenían del corazón de los hombres que las pronunciaron, y, por último, que más de setenta años después, discursos nacionalistas muy parecidos a éstos siguen sirviendo de coartada a los asesinos”. (8)

Álamo manifiesta aquí una intención ejemplarizadora, como una forma de alertar las conciencias al cabo de setenta años. El hecho histórico que se relata está utilizado en el sentido que le asigna Todorov (2000:31): “sin negar la propia singularidad del suceso, decido utilizarlo, una vez recuperado, como una manifestación entre otras de una categoría más general, y me sirvo de él como de un modelo para comprender

situaciones nuevas, con agentes diferentes”. De este modo, “El pasado se convierte (...) en principio de acción para el presente”.

La resolución dramática de la obra contribuye a la teatralidad del personaje y de la historia, a través del monólogo, desde la voz y la perspectiva del Gral. Millán Astray que cuenta y canta su vida entre arengas y canciones. La primera acotación presenta al personaje como “un alma herida, un ángel caído, que dice lo que dice sin creérselo del todo y que además de decirlo lo canta, acompañándose de una pianista ataviada de flamenca, que responde al nombre de España. Gracias España, dirá el Gral Millán Astray para agradecerle a ésta el acompañamiento” (21–22). El personaje real, según señala la nota de prensa (2008) de la función en Madrid, fue el “fundador obsesivo de la Legión Española y primer jefe militar de Franco en la campaña africana” y, además, “uno de los detonadores y sermoneadores didascálicos del estallido de la Guerra y un obnubilado de su propio discurso (no sólo) como director de la oficina de radio, prensa y propaganda de uno de los cuerpos militares en los que invirtió su vida”.

El monólogo rescata esa obsesión real del personaje histórico por hablar y por escucharse. Se trata de un discurso inflamado, enardecido a veces, exultante y jubiloso otras, siempre ampuloso y redundante y, sobre todo, arrogante y altanero, pronunciado desde un lugar de superioridad que se autoproclama mediante la anáfora intrarreferencial del yo posicionado desde el espacio del poder:

“Yo, Millán Astray, el Fundador de la Legión, el tan querido de todos los soldados, el tan amado de todos los humildes”. (22, 31, 32)

“Yo, Millán Astray, el tan querido de todos los españoles.” (46)

El personaje se presenta rebajado, esperpentizado por su propia condición de cadáver y sus múltiples heridas de guerra, convertido en “un reluciente despojo” en un “monigote genial y macabro” (21). En la primera acotación se lo describe:

“No es raro que el muñón del brazo cercenado se le estremezca en la manga vacía (...) Tuerto del ojo derecho, se cubre con un parche negro. (...) El otro ojo, en cambio, lo tiene muy abierto. (...) En el lado izquierdo de la cara, entre la mejilla y la sien se observa una hendidura, un bocado en la carne, que ahora toma la forma de una cicatriz gruesa y reseca. Por lo demás, no tiene dientes, salvo los colmillos, aunque renegridos y mellados”. (20)

Las mutilaciones descriptas provienen todas de datos históricos, pero están contados con una mirada desde el aire, en el sentido de la estética de Valle en el Prólogo a *Los cuernos de don Friolera*: “como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos” (Valle, 1976:999). A. Fernández, el actor que encarnó al Gral Millán Astray, le llama “cabaret necrófilo” a esta forma dramática con la que

trabajó el director de la obra. El contraste violento permite “la superación del dolor y de la risa” (Valle, 1976: 999) para ubicarse en el punto justo que logre la reflexión y la concientización. Millán Astray cuenta y canta sus hazañas y en esa alternancia, en esa tensión entre relato y canción está una de las claves dramáticas de la pieza.

El monólogo se constituye como una interpelación, en primera persona en la que el monologante “se enfrenta inquisitivo al público” (19), “habla en presente, pues en su delirio de glorias y réquiems aterradores todo sucede aquí y ahora” (21), habla “explicándose a sí mismo” (21), “señala lugares y personas concretas entre el público” (34), y, en ocasiones, se dirige a Unamuno (29–36), único de los cadáveres presentes en la escena al que se involucra en el discurso con la palabra o con el gesto, ya que los restantes son solo presentados. Los destinatarios están presentes en la escena o en la sala por lo que se diluye la frontera realidad/ficción que marcan esos espacios. En lo que respecta al público, éste funciona como un “destinatario indeterminado”² al que se dirige como: “Querida España” (22), “españoles todos” (25), “Legionarios, valientes míos” (28–48), “Decidme, soldados que habéis nacido en España y que estáis en el bando rojo (...)” (36). La fantasmagoría se extiende, de este modo, desde el escenario al patio de butacas porque el espectador real de la función se convierte en el público ficticio, en la “audiencia ficcionalizada” (Sanchis Sinisterra, 2001), de aquel acto del 12 de octubre de 1936, como también en los miles de milicianos a los que arenga.

Podemos señalar tres momentos en este largo discurrir del monologante: en el primero, cuenta y canta las hazañas de su vida con datos históricos precisos y con todo detalle porque “en los detalles está Dios”, repite constantemente. El segundo momento se concentra en el 12 de octubre de 1936 en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca, fecha y lugar que funcionan también como anáfora intrarreferencial a la que se vuelve siempre, desde el comienzo del monólogo: “Hoy, 12 de octubre, 1936, Salamanca, en este mismo Paraninfo, recién comenzada la guerra civil” (22). En este segundo momento el yo esgrime su posición de superioridad y relata con detalles el acto franquista, aludiendo de forma particular a la figura de Unamuno, que comienza a destacarse: “Unamuno acatarrado. Piensa en los amigos muertos, en los amigos fusilados” (37), “Unamuno acatarrado, distraído, ausente, hipertenso, insomne don Miguel de Unamuno. En sus viejas y huesadas manos, una carta” (38); “Con frialdad hiriente abre el acto Unamuno y presenta a los oradores” (39). En proceso climático, la figura de Unamuno va cobrando fuerza y vida, por así decirlo, por su actitud de malestar en el estrado, primero:

“Y Unamuno ahí plantado en semejante compostura, tal y como lo vemos ahora, pero no tan rígido (...) los pelos revueltos y canos y soberbios, parece un ornitorrinco, y le escucho farfullar: ‘¡Es que yo no aguanto más! ¡No quiero aguantar más! ¡No resisto esta vergüenza! Y empieza a garabatear unas notas en el sobre de la carta de Atiliano Cocco. (Millán Astray lee las notas escritas de Unamuno en el sobre) ‘Vencer y convencer’ ‘Odio y no compasión’ ‘Lucha y unidad catalanes y vascos’.” (39–40)

Y luego por la acción sorpresiva: “y se pone en pie Unamuno. ¡Pero si hemos quedado que Unamuno no va a hablar!... Pero habla...” (40). Éste es el momento climático de la pieza en el que el sujeto de la enunciación reconstruye el discurso de su opositor (y con él el conflicto, el enfrentamiento histórico) mediatizado por la tercera persona y el verbo introductor:

“Dice Unamuno que no quería hablar porque se conoce. Dice Unamuno que va a hablar porque debe hacerlo. Dice que nuestra guerra es una guerra incivil. Dice que vencer no es convencer. (...) Dice Unamuno que es incapaz de callar. Dice que callar significa mentir. Va a ser breve. Comentaré mi discurso, por llamarlo de algún modo. Acaba de oír el grito insensato de Viva la Muerte, y eso le suena lo mismo que Muera la Vida. Es una paradoja que le resulta repelente. Dice que yo soy un símbolo de la muerte (...) al parecer soy un inválido que carezco de la grandeza espiritual de Cervantes; (...) eso dice Unamuno. (...) No soy un espíritu selecto, según dice Unamuno”. (40, 42, 43).

Hasta que aquellas improvisadas, encendidas y valientes palabras del Rector de Salamanca, en respuesta al grito de “¡Viva la muerte!” (42) surgen y se pronuncian a modo de remedo entre el discurso directo y el indirecto:

“Venceréis pero no convenceréis, dice el viejo. (Lo remeda). Venceréis porque tenéis sobrada fuerza bruta; pero no convenceréis, porque convencer significa persuadir. Y para persuadir necesitáis algo que os falta: razón y derecho en la lucha. Me parece inútil pedirnos que penséis en España. He dicho, dice. Ha dicho, digo”. (43)

Unas pocas palabras verdaderas, como las que pedía Machado, aprisionadas en el discurso de la intolerancia pero, sin embargo, claras y vibrantes. Unas palabras ‘ajenas’ pronunciadas por el sujeto de la enunciación pero que se abren paso entre la ignominia y la ignorancia. En una obra cuya intertextualidad es constitutiva de su construcción dramática (citas de fechas, lugares, discursos, nombres, hechos, etc.) este breve intertexto unamuniano (entre muchos otros) en cita directa cobra una fuerza inusitada.

El tercer momento cierra la historia o el relato cronológico de la vida de Millán Astray, hasta su muerte en el año 1954. Un breve, y “oscuro final” luego de un delirio apoteósico en el que interpela a siete mil legionarios que responden a sus diatribas, hasta el “silencio sepulcral” en la hora de la muerte.

Desde su admiración por Unamuno y su necesidad de indagar acerca de la “ingenua y contradictoria adhesión” del escritor al alzamiento de 1936, que culminó con el suceso de que da cuenta la pieza, Antonio Álamo construye una obra centrada en la figura opositora, el Gral Millán Astray. El autor entiende que “la sed de eternidad era equivalente en ambos hombres pero no así los instrumentos de los que se querían

valer para alcanzarla: la razón y la violencia, una vez más, enfrentadas, y, en medio, España, España y sus muertos” (7–8).

La obra fusiona memoria y palabra en una mirada alucinada de un personaje y de unas circunstancias históricas que ingresan a la ficción tras los espejos cóncavos valleinclanianos, para instalar el teatro como lugar de la memoria. Memoria histórica del terror y la crueldad que se vivió en 1936, como antesala a cuatro décadas de poder y tiranía, y memoria estética por la visión esperpéntica desde la cual se resuelve la pieza.

Referencias bibliográficas

Álamo, Antonio. “Tengo pesadillas con mis obras”. Entrevista en <http://www.elcultural.es>. 1999.
———. *El punto*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro y Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid. 2003.

———. *Cantando bajo las balas*. Ciudad Real: Ñaque Editora. 2007.

———. “El carnaval hecho teatro pasa reválida en la casa de las coplas”. Entrevista en <http://www.lavozdigital.es>. Viernes 9 de marzo, 2007.

Arriba, Rubén. “Mi familia ideal tendría rasgos africanos”. Entrevista a Antonio Álamo en *Teína* n° 6. Revista electrónica de cultura y sociedad. Valencia. Octubre–noviembre–diciembre, 2004.

Carlson, Marvin. *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas en escena*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur. 2009.

Durán, Valerio. “Entrevista a Antonio Álamo: Dramaturgo y director del Teatro Lope de Vega”. En *Icono 14*, n° 10. Revista de comunicación y nuevas tecnologías. Sevilla. Disponible en www.icono14.net/revista. 2008.

Fobbio, Laura. *El monólogo dramático: interpelación e interacción*. Córdoba, Argentina: Comunicarte. 2009.

Mayorga, J. “El dramaturgo como historiador”. Original del autor. 2007.

Monleón, J. “¿Acaso tendremos que marcharnos, Señor Kantor?”. En Antonio Álamo: *Yo, Satán*, y J. López Mozo: *La infanta de Velázquez*. Madrid. Primer Acto. El teatro de papel. 2006.

Montero, Josu. “Contra la interpretación”. En *ARTEZ* 119. Revista de las artes escénicas. Bilbao. Marzo, 2007.

Sanchís Sinisterra, José. “El diálogo y el monólogo. Modalidades discursivas”. Apuntes del Curso de Dramaturgia. Córdoba, Argentina: Facultad de Filosofía y Humanidades. 2001.

———. “Una propuesta del autor”. En *Terror y miseria en el primer franquismo*. Madrid: Cátedra. 2003.

Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Paidós. 2000.

Valle Inclán, Ramón. *Los cuernos de Don Friolera*. En *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar. 1976.

Otras fuentes

Comunicaciones de Antonio Álamo con la autora mediante correo electrónico. Marzo, 2010.

Nota de prensa. “Cantando bajo las balas”. Disponible en «<http://www.notado.com>». 2008.