

***Comentario de textos teatrales: La mirada del hombre oscuro de Ignacio del Moral. José Soto Vázquez.***

Facultad de Formación del Profesorado.  
Universidad de Extremadura.

**Resumen:** La producción teatral contemporánea está necesitada de un estudio más exhaustivo en las aulas de lengua y literatura actuales. Con esta intención, el artículo muestra la vigencia de reglas tradicionales, aristotélicas, en la obra de Ignacio del Moral, reflejo de la actualidad temática de un texto que, nacido en los noventa, no ha perdido su validez. Hemos escogido esta obra por la profunda reflexión que hace de lo que educativamente venimos denominando valores transversales (igualdad, respeto, tolerancia...), pues su lectura nos hará reflexionar sobre el tratamiento que de ellos sugiere el autor a lo largo del texto.

**Palabras clave:** Teatro actual. Comentario de textos. Ignacio del Moral. Coeducación.

## Introducción: presentación de la obra y el autor.

Ignacio del Moral es parte de esta generación de dramaturgos posteriores a 1975, como Alonso de Santos o Alberto Miralles, y de la nómina de autores contemporáneos de temática social, ligado al mundo teatral desde la escena, y no únicamente como escritor. Durante diez años estuvo representando obras como actor, en la década que va desde 1987 a 1997. En concreto, *La mirada del hombre oscuro*, ganadora del “Premio SGAE de Teatro 1991”, está editada en la colección de teatro de la SGAE<sup>1</sup>. La obra se representó en Madrid el 8 de enero de 1994, algo que no siempre ocurre con un texto teatral<sup>2</sup>. Además, el alcance social de su temática, de gran actualidad en la década de los noventa en España e incluso hoy día, permitió que se adaptará cinematográficamente. Intentaremos, para esclarecer el análisis, dividir lo en las partes más importantes (tiempo, lugar, acotaciones, temática más interesante...), con el fin de obtener unas conclusiones finales que permitan ver el total del conjunto, a la luz del desenlace que plantea.

---

<sup>1</sup> Con la intención de aligerar el conjunto de notas y hacer más cómoda la lectura del artículo, las alusiones a la obra se incluirán en el propio texto, ya que en todo momento hemos seguido la edición de Ignacio del Moral, *La mirada del hombre oscuro*, Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1992.

<sup>2</sup> La vigencia del texto tiene una adaptación fílmica en 1995 por Imanol Uribe, que llegó a estar entre las películas seleccionadas para los Óscars de ese año, recibiendo entre otros galardones la Concha de Oro del Festival de cine de San Sebastián. Sobre las diferencias y similitudes entre la versión teatral y la fílmica puede consultarse los trabajos de M<sup>a</sup> Asunción Gómez [“Subalternidad de raza y género en *La mirada del hombre oscuro* de Ignacio del Moral y *Bwana* de Imanol Uribe”, *Estreno. Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, Ohio, Welevan University, Vol. XXVIII, nº 2, Otoño, págs. 28-33], Antonio Ubach Medina [“De ‘La mirada del hombre’ oscuro a ‘Bwana’”, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX. Actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Madrid, Casa de América, 27-29 de junio de 2001, José Romera Castillo (ed.), Madrid, Visor Libros, 2002, págs.533-541], Virtudes Serrano [“Flor de Otoño’ y ‘La mirada del hombre oscuro’: de la escena a la pantalla”, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX. Actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Madrid, Casa de América, 27-29 de junio de 2001, José Romera Castillo (ed.), Madrid, Visor Libros, 2002, págs. 107-122], o Francisco Gutiérrez Carbajo [“Versiones fílmicas de ‘Bajarse al moro’ de José Luis Alonso de Santos y de ‘La mirada del hombre oscuro’ del Ignacio del Moral”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea/ Annals of Contemporary Spanish Literature*, Lincoln, Nebraska, 2001, n. 1, págs. 213-237].

## 1.- El tiempo aristotélico de *La mirada del hombre oscuro*.

En el tratamiento del tiempo, del Moral hace coincidir el tiempo de lo representado con un día. Así, en la obertura de la obra, primera acotación, se nos indica que *Atardece*, y durante la trama se hacen otras breves alusiones a cómo oscurece por completo. Por ejemplo, al final de la escena tercera se concreta: *Ya es noche cerrada*. La última referencia temporal la encontramos al final de la escena octava (*Amanece*), e incluso ambas se hacen de manera paralela, conjugando tiempos meteorológicos, sintácticamente impersonales, lo que le da mayor atemporalidad a la representación.

Por tanto, la historia transcurre durante un día, sin especificar concretamente en que época del año nos encontramos. Es por tanto un tiempo acrónico, del que no se dice ni el año, ni el mes. Esta manera de informar lo aleja de cualquier localización temporal, ya que podría ocurrir en cualquier espacio. La unidad temporal parece así responder a la marcada por Aristóteles, pero del Moral va más allá, porque expande esa cronología mediante analepsis y prolepsis narrativas.

La obra comienza *in media res*, lo que obliga al receptor a reestructurar la unidad espacio-temporal, ya que durante la representación se nos recupera el pasado de los personajes. En una ocasión se nos dan notas sobre el pasado de los dos inmigrantes, que suelen ser narradas en escena, sin representación. En la escena VI se nos narra mediante Ombasi, protagonista central de la pieza, cómo ellos intentaban llegar a la costa de Tarifa en una patera y que en el trayecto fueron arrojados al mar, por miedo a ser detenidos por la Guardia Civil. También en la escena octava se recupera la muerte del padre de Ombasi, que luego será determinante para poder entender la suya propia. Igualmente, se recupera parte del tiempo de la familia, por ejemplo, en la escena IX, durante la discusión del matrimonio, ella advierte que están a doscientos kilómetros de su casa y que se encuentran allí porque el marido quería recoger coquinas para su jefe.

No solo se dan estas regresiones temporales sino que en otros casos la recuperación es al contrario, es decir, se nos adelantan acontecimientos que no ocurrirán en escena con el fin de dejar la obra cerrada por completo, tanto en su inicio como en su final. En la última escena se nos narra, mediante una voz en off, cómo el matrimonio se separó y, sirviéndose de los personajes, se nos informa como espectadores de que Ombasi también murió, e incluso su hermana. Esta aparente desordenación obliga al espectador a hacer un esfuerzo por recomponer lo ocurrido.

Dicha reordenación rompe la linealidad tradicional, haciendo que el espectador-lector tenga que estructurar por sí mismo la linealidad de la acción. Dentro del argumento de la obra, también sirve al autor para presentar la expulsión de los inmigrantes de España como un fenómeno social, que se repetirá una y otra vez si no se educa a la población sobre este hecho en concreto. La proyección en el futuro de lo que ocurrirá se nos narra a través del diálogo de los cadáveres, que cuentan cómo el

matrimonio se separa finalmente y cómo Ombasi muere, algo que ya había sido expuesto en el diálogo que ambos tienen en la escena *Los sueños*.

## 2.- El espacio escénico como un personaje más.

Al igual que la unidad temporal se presentaba de acuerdo a las normas aristotélicas, en este caso se presenta un único lugar, una playa, dividida en varias partes significativas. De la playa se dice muy poco, únicamente se da un dato que la aproxima a la realidad inmediata, así, cuando Ombasi comenta que fueron arrojados al mar cerca de Tarifa, hace suponer que es el sur de España, pero sin concretarse, por lo que podemos analizarlo como un trasunto de cualquier otro lugar. Las marcas en el texto no suelen ser muy exhaustivas, ya que el fin del autor es transportar el espacio en que transcurre la acción a cualquier otro posible lugar. El problema del racismo<sup>3</sup> es aplicable a cualquier otro país o lugar del mundo. Actitud que se refuerza con el nombre con el que designa a los personajes: *madre, padre, hijo, hija* (aunque en ocasiones se nos digan sus nombres: Iván, Antonio, Dori o Jessy<sup>4</sup>).

El espacio escénico, como hemos indicado, es único, la playa, pero ese escenario es utilizado por el autor para marcar la división que se da entre los inmigrantes y la familia. Ya en la acotación inicial se muestra tal separación, agrupando a la familia por un lado y a los dos africanos por otro. El primer distanciamiento se esboza en los capítulos iniciales, donde las escenas pares transcurren en la playa (donde se sitúa a la familia), y los impares tras la duna (en la cual ocurren los sucesos de los dos emigrantes). Esa fragmentación es incluso física, porque para poder pasar de una a otra hay que trepar una duna, símbolo de la separación entre los grupos. Los personajes que vulneran esa división son los niños, que debido a su inocencia no ven dicha barrera. También semánticamente hay diferencia entre estos términos, así la playa es el lugar que tienen los habitantes de este lado del mar para pasar las vacaciones, en contraste con la áspera duna (colina de arena movediza que se forma por el viento). Con este planteamiento se asemeja a una frontera entre los dos mundos, la cual divide la escena en dos espacios diferentes, pero con esas fisuras que se van provocando en el núcleo familiar y que luego darán lugar a los conflictos que existirán entre ellos<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Sobre la importancia del tema del racismo en la obra, son de gran valor las relaciones que establece entre el racismo y el sexismo el artículo de M<sup>a</sup> Asunción Gómez, “Subalternidad de raza y género en *La mirada del hombre oscuro* de Ignacio del Moral y *Bwana* de Imanol Uribe”, *Estreno. Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, Ohio, Welevan University, Vol. XXVIII, n<sup>o</sup> 2, Otoño, págs. 28-33.

<sup>4</sup> En este sentido el *dramatis personae* muestra esa misma ambigüedad de personajes sin aparente complejidad, frente a la gran fuerza expresiva que se va añadiendo en las caracterizaciones lingüísticas a lo largo del texto. Por lo que hemos seguido las propuestas realizadas en su estudio por Francisca Domingo del Campo, “Una propuesta para el comentario de textos dramáticos”, *Didáctica (Lengua y Literatura)*, Vol. 14, 2002, págs. 114-118.

<sup>5</sup> Según apuntaba Francisca Domingo del Campo, “Una propuesta para el comentario de textos dramáticos”, *Didáctica (Lengua y Literatura)*, Vol. 14, 2002, págs. 112 y ss., y de acuerdo con ella, es necesario en el

La otra separación que existirá entre ellos, y que es la que acaba con la vida de Ombasi y su compañero, será el mar. Éste, desde la narración, es el principal impedimento para su ascenso social, pues su compañero muere ahogado, simbolizando una frontera que distanciará a Europa de África. En el texto se hacen varias alusiones a él, ora como signo paraverbal, ora como elemento escénico (última escena). El mar cumple también la función de barrera entre los dos mundos que plantea la obra, barrera física en la realidad externa de la obra, y barrera psicológica para los dos africanos.

En la escena séptima, en la que Ombasi dialoga con su amigo ya muerto, éste le profetiza *También tú te ahogará*, a lo que responde *No pienso volver a acercarme al agua*. Trágicamente, esa conversación se hace realidad cuando en la última escena, ambos ya muertos, hablan sobre el final de Ombasi: *te ahogaste aunque fuera en un charco*. De manera que el espacio del mar se enuncia mediante una metonimia, reducido a un charco, con las connotaciones literarias de agua estancada, inmóvil, estático y putrefacto, que la tradición literaria le otorga. Se comienza esta última escena con la silueta del cadáver mirando al mar, y, justo al final, los dos personajes desaparecen a través de una puerta que se abre en él, como si se los tragase. En la realidad inmediata de la España de 1992, y debemos asegurar que aún hoy día, muchos emigrantes están muriendo ahogados, debido a la precariedad de las embarcaciones que les llevan a las costas españolas. No hay que olvidar que en la génesis de la obra el propio autor reconoce que hubo una noticia que fue el detonante para impulsarlo a escribirla, como fue el hecho de ver en la prensa la foto de dos emigrantes ahogados por el mar al intentar llegar a Europa.

### 3.- Los sueños.

La dramatización del sueño de alguno de los personajes de la obra en escena será una característica de los autores posteriores a 1975. En el caso de Ignacio del Moral, hay dos momentos de la obra en que introduce elementos oníricos. El autor se vale de ellos en un momento en el que la escena está oscura, porque es de noche. Así, en la escena séptima, vemos representados dos sueños:

En el primero, la mujer sueña que Ombasi quiere forzarla; es un sueño erótico, donde él le besa los muslos y ella no es capaz de oponerle resistencia<sup>6</sup>. En el subconsciente la mujer tiene unos pensamientos diferentes a los que muestra cuando está despierta. A lo largo de la escena anterior ella ha mantenido un diálogo con su

---

comentario de textos didáctico realizar una comprobación de la distribución externa del texto y otra de la disposición interna, motivo por el que realizamos este tipo de comentario.

<sup>6</sup> Las relaciones de dependencia entre el mundo de ficción creado por el personaje a través del sueño coincide con las argumentaciones expuestas por Samuel Cabanchik, "Ficciones en las artes, los mitos, los sueños: un enfoque semántico", *Ideas y Valores*, nº 131, 2006, Agosto, Bogotá, Colombia, págs. 75 y 76, en la que evidencia una interrelación entre lo imaginario y lo real que se aproxima a la intencionalidad dramática de *La mirada del hombre oscuro*.

marido para que éste no se duerma, porque teme que Ombasi les pueda atacar. Cuando el marido le dice que esté tranquila, ella le responde:

*No puedo. Además me da miedo. ¿Y si nos hace algo?*

Esta idea se ha ido repitiendo a lo largo de todo el diálogo. Más adelante dirá:

*¿Y si se despierta y nos hace algo?*

A continuación, ese miedo se confirma en la mente de la mujer, justo en la escena posterior. Este recelo se ha ido creando en la mujer a lo largo de la escena, pero es algo ficticio porque en ningún momento Ombasi se muestra capaz de infundir ese temor. La madre recrimina de este modo al marido:

*Toda tu familia en peligro y tú te duermes.*

Incluso en la escena décima, en la que el matrimonio disputa, ella interpreta un hecho anterior de otra manera (una escena en la que Ombasi intentó impedir a la niña que se orinase sobre el cadáver de su amigo):

*...con ese negro que nos podía haber matado y que casi nos desgracia la niña.*

Ella cree que Ombasi pudo intentar violarla, tal y como sueña, cuando solamente intentaba salvar el cadáver de su amigo. La situación se refuerza por la falta de información de la mujer sobre los dos emigrantes de los que en más de una ocasión hace una serie de comentarios que evidencian la desinformación sobre el fenómeno inmigrante y cómo lo transmite a sus hijos. Su propia incultura y poco conocimiento de la cultura de la que estos proceden muestra lo disparatado e infundado de sus juicios. También evidencia una falta de concienciación social que se reclama desde la obra. Así en la escena tercera cuando Ombasi repite varias veces la frase *¡Viva España!, Butragueño*, ella manifiesta a su hija que él repite estas palabras sin añadir nada más, porque estas personas negras son muy incultas. Otro ejemplo se recoge al final de esta escena, cuando ella cree que el inmigrante puede tener la bujía que les solucionaría el conflicto:

*A lo mejor se cree que es un fetiche mágico de esos. Como esas gentes son las prehistóricas...*

Como contrapunto, ella es un ejemplo de superchería, de forma que ante la lluvia (últimas escenas) reza una oración a Santa Bárbara para que los proteja de la tormenta. También en este caso la oración se mezcla con el argumento de la obra, visto como un rezo para que no les pase nada con el negro que los persigue de un lado para otro. Esta creencia es traspasada de madres a hijas, pues ella afirma haberlo aprendido. Ahora, ésta pasará a formar parte de la cultura de su hija –que le pide a la madre que la repita. Sin embargo, en esa repetición hay un cambio en el sintagma, que introduce una

noticia nueva. La oración se repite en dos momentos, la primera vez que aparece (escena novena), se comenta: *Has que termine esta tormentita*. La segunda ocasión (escena onceava), varía hacia: *...no dejes que nos pase nada en esta tormentita*. Entre una y otra ha pasado algo, mientras que en la primera ellos se iban hacia el coche, pensando que se habían deshecho de Ombasi, en la segunda están en plena huida, por lo que ella asocia el rezo, quizás también inconscientemente, con la tormenta que están pasando, vinculando con esa tormenta la huida que están protagonizando.

Hay más momentos en el texto en los que la madre mantiene esas afirmaciones acerca de lo africano como algo exótico y primitivo. En la escena quinta encontramos:

*Porque viene de la selva y allí está lleno de fieras,*

O en la sexta, para explicar a su hija la fisonomía del personaje:

*A lo mejor tiene piojos o la tiña, que creo que en esos países la tienen mucho. Hasta la lepra.*

Mediante esta *gradatio*, dando mayor expresividad a sus afirmaciones, la mujer intenta hacer que la hija no se ponga la ropa que Ombasi le ofrece para que no pase frío. Visto así sería una antítesis, por un lado Ombasi pretende ayudarles y por el otro ellos muestran ante esa ayuda un rechazo, lo que evidencia, aún más, la separación entre ambos ambientes, que ya se veía incluso en la escena. Es imposible, por tanto, el acercamiento entre ellos, porque la familia no tolera que eso ocurra, no interesándose por los emigrantes en ningún momento, debido a que únicamente les preocupa lo que les pueda pasar a ellos, algo irónico, ya que nunca están en peligro.

Con todo, este sueño deja entrever algo que se confirma con posterioridad (en la disputa que mantiene el matrimonio), donde ella le recrimina a él un cierto abandono, que se argumenta mediante la dejadez en sus obligaciones paternas, ya que tuvo que criar a los niños sin su ayuda. Pues cuando los niños de pequeños necesitaban atención, él se hacía el dormido, siendo la mujer la que tuvo que auxiliarlos. El fin de esta situación será la separación de ambos, como se nos narrará en la última escena.

El otro sueño representado se focaliza a través de Ombasi. En este caso sí hay diálogo entre él y el cadáver de su compañero, ¿para qué sirve esto?

Por un lado, ayuda al receptor a reorganizar la obra, que se abrió con una entrada *in media res*, dándonos datos de por qué intentaban llegar a Europa. Ellos viven en su país de origen en malas condiciones económicas por lo que desean prosperar, vienen en busca de ese sueño:

*Si no soñáramos, nos volveríamos todos locos.*

Como afirma el mismo Ombasi:

*Tendré una casa de ladrillos, con lámparas en el techo y suelo de losetas.*

También se nos adelanta en la visión el desenlace de la obra:

*También tú te abogará [...] Te abogará en la miseria y en las enfermedades, en el pis y en el hollín.*

Al final vemos que Ombasi muere como profetizó su amigo en la ciudad gris, que es Madrid. Trasunto de la problemática actual de las grandes ciudades, donde muchos emigrantes viven en condiciones infrahumanas. Vemos pues que tiene esta función de analepsis (enlazando con el principio) y de prolepsis (anuncia el final).

Por otro lado, introduce la idea de que los emigrantes no van a poder mejorar en ese mundo al que llegan. Hay un cierto fatalismo en toda la obra que intenta ahondar en la problemática real. Esos emigrantes africanos que huyen de su país nunca conseguirán ascender porque no se les permite esa oportunidad, interpolando lo que en la escena se interpreta a la sociedad en general. Ya desde el principio de su trayecto se les pone impedimentos, pues fueron engañados en el viaje por los marroquíes:

*Ya nos engañaron bastante durante el viaje [...] Los moros tuvieron la culpa. Allí lo perdimos todo.*

Pero eso, que es solo el principio, se repetirá en tierra firme:

*Dormirás bajo tierra, oliendo a orines...*

Ese trato que la familia concede a Ombasi se extrapola a la situación real de España, ampliándolo:

*Todos pasarán esquivando tu mirada. Algunos se reirán de ti, otros te humillarán, otros te pegarán...*

Con *todos*, se engloba a la sociedad en general, abordando el problema central; no podrá mejorar, porque nadie hará nada por él, lo abandonarán a su suerte.

Y parte de ese fatalismo, como hemos advertido, proviene de la familia, vista como la sociedad española. Desde esta perspectiva, cabe interpretar frases del diálogo con otro valor. Así, en la escena doceava, el Padre manifiesta a Ombasi:

*Vete, déjeme en paz, dejanos en paz.*



Vemos que esta otra *gradatio* pasaría de la situación específica de la familia a la de la sociedad española en general. Y como parte de ese fatalismo al que están condenados, sigue el diálogo *Vete de aquí o te mato*, cuando vemos al final que Ombasi muere porque nadie le ayuda, es una muerte causada por todos, que lo dejan morir sin ayudarlo. Llega incluso a formularse ese *fatum* en boca del Padre *Que te vayas condenado*. Hay una idea de destino trágico que los personajes, por más que intenten evitarlo, nunca conseguirán esquivar.

A lo largo del texto se producen un conjunto de muertes que indican una circularidad sin salida. Así, por ejemplo, asistimos en la escena primera a la muerte del compañero de Ombasi, en la última a la del propio Ombasi. Y su muerte tiene similitudes con la de su padre en África. En el último parlamento de la escena octava Ombasi pide a su amigo que hable a su padre, que le explique que él no le mató, sino que fue una enfermedad:

*Se puso enfermo, tosía y luego se murió. Aquí no pasa eso. Si toses, te llevan a un hospital, y te curan.*

Si comparamos esta muerte con la de Ombasi, hay ciertas similitudes, ya que en la última escena se especifica *Estaba tosiendo, y me dolía la cabeza*. A pesar de encontrarse en la “civilización”, Ombasi reproduce la situación paterna, porque para ellos es igual en los países desarrollados que en África, de ahí las semejanzas, la esperanza a la cual aludía Ombasi no es posible. Pero tampoco su situación es mejor en su país, al menos para quienes quieren huir en busca de una mejor situación económica. La historia de la hermana de Ombasi será otro reflejo idéntico, este episodio se nos va contando a lo largo de la obra, pero ya desde su inicio tiene un fatalismo que desembocará en una doble muerte: de ella y del hijo que esperaba. La primera noticia sobre ella se nos da en la escena sexta, en un monólogo que exterioriza Ombasi:

*Ahora mi hermana se casará con el hermano de mi amigo muerto, pero no va a ser igual. El hermano de mi amigo pega mucho a las mujeres, aunque no hayan hecho nada.*

El argumento apunta algún destino violento y trágico. A continuación, escena en que se narra el sueño de Ombasi, su amigo le confirma:

*¿Quieres que te diga lo que va a ser de tu hermana con mi hermano?*

Ombasi, en su propio sueño, predice que esa relación no puede tener un final feliz. El desenlace ocurre en la última escena: *La mató mi hermano. Ella le gritó y el le dio con un palo*. Y este final es más siniestro cuando descubrimos que ella estaba embarazada. El sino de esta gente, por tanto, se marca desde el nacimiento, si es que se llega a nacer, porque puedes morir incluso antes de ver la luz. Como señal apareció esta misma idea en el capítulo séptimo donde subraya Ombasi:

*Aquí hay médicos, sobra la comida y no se mueren los niños con moscas en los ojos.*

Un elemento importante en esta predestinación lo juega el par de zapatos que Ombasi quita a su compañero, estos serán un lastre en su supervivencia. Desde un principio, los zapatos ayudaron a ahogarse al compañero de Ombasi pues *le pesaban en el agua*, y ahora que están en posesión de Ombasi la situación se repite. Desde el sueño el compañero le advierte *Con ellos te ahogará*, y al final de la obra contemplamos que esa advertencia se ha cumplido:

*Te dije que te ahogaría con mis zapatos, ¿no?, Pues te ahogaste con mis zapatos.*

Los zapatos son un elemento del vestido de una persona que le sirven para caminar, pero para los dos emigrantes ese transitar en el mundo europeo será imposible, de ahí que se elijan como un componente más que les oprima.

En otro plano, la metáfora de la mirada, que además da título a la obra (*La mirada del hombre oscuro*), desde el principio de la obra -escena segunda- es rechazada por el niño. En la acotación se indica:

*Se quedan mirándose el niño blanco y el hombre negro.*

Hay terror en los ojos del niño, aún cuando el niño será uno de los pocos personajes que rompe esa barrera invisible que separa a los dos mundos, como luego veremos. Dicha idea apreciamos que aparecía en la escena última donde el compañero de Ombasi le explica que todos esquivarán su mirada. Esa misma visión defectuosa trasciende lo abstracto, para llegar a concretarse en un problema físico. En la penúltima escena, en la cual luchan Ombasi y el Padre, el segundo quedará tuerto como consecuencia de un puñado de arena que el hijo vierte sobre ambos en el fragor de la disputa. Esa ceguera interior pasa a ser incluso un problema físico, y es interesante que sea propiciada por el hijo, aunque sea involuntariamente. Esta perturbación momentánea, además de ser una tacha física, lo es interior, porque el padre no se muestra sensible ante la situación que está atravesando Ombasi, que ha tenido que presenciar la muerte de su compañero, y, cómo ahora, esa familia a la que no ha hecho nada, le esquivaba una y otra vez.

#### **4.- La separación.**

Ignacio del Moral plantea la obra con una separación de dos mundos diferentes entre los cuales es imposible la comunicación. ¿Cómo lo hace?, hay varios aspectos que evidencian esto. En el apartado anterior vimos que esa separación se daba ya en la escena, en la actitud de la mujer, e incluso en el reparto de los personajes -donde se agrupaba por un lado a la familia (quizás como trasunto de la sociedad) y por

otro a los emigrantes-. El texto intenta trascender más allá de lo representado, dando a la pieza un valor universal, de ahí que los personajes no tengan un nombre claro, sino que se designan como *madre padre...* tampoco la caracterización de los dos africanos es precisa en este sentido, pues pueden proceder de cualquier parte, incluso la acotación final es poco concreta:

*Se abre en el mar una puerta. Salen por ella tambores y sonidos de una fiesta africana.*

Pero no se especifica nada más. En la escena quinta también se presenta a los emigrantes con música africana *Entre sonido de músicas tribales africanas*, oímos voces y sonidos que reconstruyen la odisea de Ombasi y su amigo. A lo largo del texto se nos ofrecen más datos de ellos, por ejemplo que en su país también se comen coquinas, o sobre el trato que debe darse a la mujer o los hijos (escena quinta):

*... gritas demasiado a tu mujer. Si no la tratas bien, no querrá acostarse contigo y a la fuerza no es igual*

Siguiendo el texto se avisa:

*Si tratas mal a tu hijo, dejará que te mueras de hambre cuando seas viejo.*

Pero a pesar de todas estas indicaciones no podemos decir nada más que son de África, sin especificar ningún lugar en concreto.

Respecto a la familia, aunque existen en la obra ciertos aspectos que la une a España -en la escena quinta se señala que están cerca de Tarifa, e incluso Ombasi repite una y otra vez *¡Viva España!, ¡Butragueño!*-, hay cierta imprecisión que nos permite asociarla a la sociedad en general. Para ello se pasa del singular al plural en el texto, así lo confirma el padre en la escena penúltima *Déjanos en paz*, o la frase última de esa escena, donde el niño grita: *¡Este negro quiere matarnos a todos!*

Ahora bien, respecto a la familia se pueden destacar ciertos matices. Por un lado tenemos a la figura del padre, que responde a una imagen autoritaria e incluso despectiva hacia su familia. Parece una persona frustrada en la vida que proyecta esa desilusión en su mujer e hijo, quizás cabría verlo como un niño que no ha conseguido superar la infancia. En el texto hay muchos elementos que señalan esto, en todo momento utiliza imperativos para mandar a su familia, ya que no existe el respeto necesario para el diálogo, que se forma a través de imperativos principalmente, e insultos para todos los miembros de la familia (escena tercera): *gilipollas*. Él intenta educar a su hijo tal y como lo fue él.

*A mí me lo llamaba mi padre a todas horas y no me pasó nada.*

Un claro ejemplo de su autoridad sobre el resto de la familia es el inicio de la escena quinta, donde todos hablan en voz baja y el padre no hace más que gritar, es lo opuesto a ellos. Incluso en esta escena Ombasi recrimina en dos ocasiones al Padre que grite tanto a su hijo y a su mujer. Pero esta situación es reiterativa en la obra (pág. 12): *La leche con los niños, ¡Estaos quietos que os voy a matar!* (pág. 19) *¡Que se calle esa niña que me está poniendo nervioso!* O al niño:

*Tú gilipollas, no te quedes ahí y ayúdame a buscar.*

En otras ocasiones (pág. 25) deja de manifiesto su autoridad sobre el grupo:

*¡Callaos, que así no hay quien se entienda!* o *¡Quedaos ahí!*

Es una figura autoritaria que no obedece a nadie sino que simplemente ordena, en especial sobre el personaje del niño al que amenaza constantemente (final de esta escena):

*Tú vas a hacer lo que yo te diga. Y ya verás cuando esto acabe.*

Continuando más adelante:

*Y tú te vas a quedar callado, o te llevas un soplamocos que te pongo la cara del revés, ¿te enteras cretino?*

Situación que se repite a lo largo de la obra. Aunque hay un momento de ironía (escena novena) donde el padre, que constantemente está emitiendo blasfemias, ordena a su mujer que no diga ningún disparate delante de los niños, y a continuación, a lo largo de la escena él lanza: *leche, Cago en Dios* o *Será cabrón*.

Las disputas familiares evidencian que, aunque casados, no marcha bien su relación, hay ciertos aspectos que hacen pensar en el divorcio final al que se alude en la última escena. Así en la escena octava detrás de un insulto la niña pregunta por el significado de éste, lo que provoca la risa del hijo. El padre, contrariado, le grita:

*Me refería a tu hijo, que es como todos en tu familia.*

Lo que hace suponer que la relación entre el marido y su familia política no debe ser muy buena, más si tenemos en cuenta la relación que tiene con su hijo. También, a lo largo de las explicaciones bastante infundadas que la madre explica a sus hijos, el padre siempre suele responderle con una actitud grosera (pág. 22): *No digas tonterías*. A lo que responde (pág. 27): *¿Qué tonterías le dices a la niña?*

Un causante del enredo de la pieza será la pérdida de la bujía del coche que podía haberlos alejado de la playa. A lo largo de la obra, la madre recrimina al marido

que tirara la bujía, pero esto llega a un momento de máximo clímax, cuando en la escena novena ella lo insulta abiertamente, lo que llegará a desembocar en una pelea. Empieza por golpear a la niña, lo que muestra la actitud de esta familia, para luego pasar a insultar a su marido del cual se dice que va a la playa a recoger coquinas para adular a su jefe, por lo que el marido se avanza sobre ella para pegarle. Así, se intenta evidenciar la poca masculinidad del personaje del padre dentro de una sociedad tremendamente machista y cerrada. Donde el padre que ahora sí intenta pegar a su mujer y que incluso golpea e insulta a su hijo, ante Ombasi sale siempre ridiculizado.

En el primer encuentro en la escena tercera leemos:

*Que no vea que tenemos miedo.*

En la escena quinta cae delante de Ombasi -cuando persigue a su hijo para pegarle-, por lo que éste se enfada y ante esta actitud de Ombasi él se muestra asustado, e incluso para mostrar sus amenazas, repite constantemente la frase:

*En cuanto encontremos a la Guardia Civil se va a enterar este cabrón.*

Pero en otras ocasiones se muestra como si eso no le importara, sino que fuese un capítulo que hay que intentar olvidar cuanto antes (escena sexta, pág. 37), donde dialogan sobre qué deben hacer con Ombasi, y en la cual ella quiere avisar a la Guardia Civil, él le responde:

*Déjate de líos. Nosotros nos vamos y adiós muy buenas, si te he visto no me acuerdo.*

Esta actitud pasiva es la que provocará la muerte de Ombasi en la ciudad, donde yace tumbado ante la mirada de todos, sin que nadie le ayude. Ahora bien, también expusimos que parecía un poco infantil su actitud, como se observa en las apreciaciones que de él nos da Ombasi a lo largo de la obra, que son muy significativas (pág. 18):

*No lo vuelva a tirar, no sea niño.*

O en la escena quinta, cuando se van a acercar al fuego, dice Ombasi al padre:

*Dile a tu familia que baje de una vez, no seas así de egoísta.*

Y seguirá más adelante (pág. 47):

*No solo eres estúpido sino además torpe.*

Hasta llegar al final de la obra (última escena):

*Era un estúpido, [...] era un tonto.*

La actitud familiar, en un principio, asemeja un círculo cerrado y compacto. A medida que avanza la acción, se va resquebrajando, y los elementos de ruptura serán los dos niños, en especial el hijo. Ombasi es rechazado por el núcleo familiar al igual que el niño, que no es escuchado nunca por sus padres. Un ejemplo de ese diálogo unidireccional que mantiene el padre (escena novena) lo encontramos cuando buscan el coche, pero por más que el hijo intenta ayudar a la familia desorientada, el padre sólo le manda a callar: *Tú te callas, que siempre estás liando*. En más de una ocasión el hijo intentara acercarse a Ombasi, así él, y la niña, son los dos personajes que rompen esa división escénica entre la duna y la playa, pues atraviesan la duna en varias ocasiones: la niña en la escena primera y el niño en la segunda. Además hay una cierta complicidad entre el niño y Ombasi, él será el primero que se acercará al fuego y saluda al emigrante de la manera que él cree habitual, diciéndole *¡Viva España!* Y cuando duermen en el fuego, el niño se acercará a Ombasi para dormir, frente al resto de la familia que se mantiene como una unidad, reforzando su actitud con la acotación teatral:

*El niño mira a Ombasi reír y ríe también. Forman la madre, el padre y la niña un pequeño grupo receloso frente a Ombasi [...] el niño se sienta junto a él.*

Hay por tanto una cierta complicidad e intento de acercamiento del niño al personaje, algo que no ocurre con el resto de la familia. Incluso muestra cierta actividad, frente a la pasividad que caracteriza al resto, pues desobedece al padre bajando junto a Ombasi. En la siguiente escena le formula una pregunta, algo que no había pasado nunca (pág. 43): *¿Qué dices?*, algo irónico, pues a lo largo de la obra se nos dice que el niño tiene un problema auditivo. Es intencionado que sea este personaje el que intente ayudarlo y que le oiga, porque el verdadero problema es que el resto del grupo es el que tiene esa sordera. De esta manera, en la escena en que buscan el coche, los consejos del niño parecen formar parte de un monólogo. A Ombasi le ocurre algo parecido, pues sus palabras a veces parecen un sin sentido, de ahí que repita como un loro *Viva España, Butraqueño*, o el monólogo que abre la escena sexta, donde termina diciendo:

*No me entiendes ¿Verdad?*

En la escena octava hay un intento de ayuda por parte de los niños. En primer lugar, la hija se preocupa porque pueda coger anginas Ombasi, a lo que la madre responde *No te preocupes ahora se meterá en algún sitio*. Y más tarde, el niño implora a los padres que lo lleven a algún lugar, entonces, por un momento, la madre pretende llamar a la Cruz Roja, pero el padre, que muestra una actitud tiránica, da la solución final, con la amenaza de la autoridad:

*[...] puede dar gracias que no llamo a la Guardia Civil.*

El momento final de ruptura se produce cuando el matrimonio, tumbado en la arena, pelea. En esa acción, el hijo los separa y le ruega a su padre ¡¡No!! ¡Déjala Papa! Éste será un motivo definitivo, que llevará a la división de la familia. Así, esa unidad inicial planteada por Ignacio del Moral, se va fragmentando poco a poco por la actuación del hijo, llegando en última instancia a la separación del núcleo familiar.

## 5.- Elementos de continuidad.

El texto se divide en trece cuadros diferentes, pero perfectamente engarzados. El autor para ello teje una fina red que va uniéndolos de manera muy sutil. Así se conectan mediante anadiplosas semánticas, formando incluso una concatenación. Dicha repetición en serie pone de relieve la continuidad de la obra. Aunque las escenas se pueden ver por separado, entre el final y comienzo de éstas el autor deja en el aire una idea que se retoma al principio de la siguiente<sup>7</sup>.

La escena cuarta se cierra con la sugerencia de la madre de que la bujía puede estar en manos de Ombasi, que la pudo coger creyéndola un elemento mágico. Pues bien, en la escena sexta, el hijo y padre lo buscan para ver si la tiene él.

El final de la escena sexta cuenta cómo en el país de Ombasi también hay coquinas y que su amigo nadaba muy bien. Pero no se cierra la frase, sino que mediante una reticencia se deja una puerta abierta que se completa con el inicio de la escena siguiente. La escena termina con la frase *Nadaba bien, pero...* Retomando este final, Ombasi comienza la siguiente contando cómo su compañero murió ahogado. Este hecho no deja de ser simbólico, porque parece imposible que una persona que sepa nadar tan bien muera ahogada, lo que hace suponer que ese ahogamiento al que se alude varias veces en la obra no es un ahogarse físicamente, sino que se ahogan por la falta de ayuda que les da el pueblo al que llegan.

Pero estos engarces se continúan en la obra, se cierra la escena sexta con la frase *Duérmete*, dirigida a la madre. La escena séptima comienza con el sueño que ésta tiene, en el cual Ombasi intenta forzarla. Otro ejemplo observamos en la escena séptima, donde se mezcla el sueño de Ombasi con el hecho físico de la lluvia, lluvia que irrumpe en la primera frase de la escena octava:

*¡Cago en la leche!, ¡Ahora llueve!*

---

<sup>7</sup> Esa separación escénica será la que determine Kurt Spang en *Teoría del Drama*, Eunsa, Pamplona, 1991, pág. 130, como la modificación total de la configuración y la ruptura espacio temporal, que, sin embargo, no apreciamos en este texto.

## 6.- La circularidad de las acciones.

Esa circularidad a la que apuntan las continuas muertes ya tiene una primera aparición en la escena primera de la obra. En ella se dan las claves que luego se repiten. Un primer indicio de esa circularidad se realiza mediante la anadíplosa que enlaza el principio de la obra con el final de la escena, donde el personaje de la hija repite la oración:

*¡Hay unos negros muertos!, ¡hay unos negros muertos!*

Aún no sabemos que Ombasi no está muerto, pero cuando acabe la representación asistiremos a la muerte de los dos compañeros. También ya se apunta la actitud que tendrá la madre, con ese extremo recelo:

*¿No estamos muy lejos del coche? A ver si...*

Estos puntos suspensivos que en un primer momento se dejan incompletos señalan la cautela de la madre ante un posible conflicto.

Hay otros dos elementos que conviene analizar más detenidamente en este arranque de la obra. Por un lado, la metáfora de las coquinas, que tienen su reflejo en la situación de los dos emigrantes. La niña coge media concha y pregunta al padre si es buena para comer, ante lo que responde el padre:

*Tiene que estar entera, con las dos mitades ¿ves? El bicho tiene que estar en su casita.*

En la obra eso les sucederá a Ombasi y su amigo, que no estarán vivos, porque no llegan a tener una casita, aunque fuera el sueño que Ombasi tenía (como vimos en la escena séptima en la que él se lo dice a su compañero en sueños). Esa falta de hogar es lo que el autor plantea en la obra, y que nunca pueden llegar a ocupar.

En otra parte del diálogo, mediante un juego de palabras se asocia la muerte a los negros, jugando con los valores semánticos del sustantivo y del adjetivo:

*hijo: ¡ Porque ya se ha muerto !.*

*hija: ¿ Cómo los negros ?.*

*Madre: Esta niña me pone negra.*

*hija: Cómo los muertos.*

Se asocia al color negro las connotaciones de muerte, recurso tradicional en nuestra literatura y, a su vez, se une al color de los personajes. El color negro, símbolo del luto y de la muerte en nuestra tradición literaria, interpreta esas connotaciones fúnebres en la piel de los personajes.



## 7.- El desenlace trágico y fatalista.

El título de la obra puede parecer una dilogía, aludiendo a la mirada física de los emigrantes como se señaló en otro apartado y a la mirada como visión, perspectiva que tienen de lo ocurrido. En este segundo plano se puede introducir el hecho de que en más de una ocasión se focalice a través de Ombasi. La primera vez al escenificarse en la escena séptima su sueño, y la segunda en la última escena, donde los dos amigos dialogan sobre lo ocurrido. Esa visión estaría cargada de un fatalismo que se repite en ambas ocasiones y del que es imposible escapar. Su primera impresión ilusoria de Europa, vista como un mundo mejor en el que puedan prosperar, se va desvaneciendo hasta convertirse en la idea de un mundo al que nunca podrán acceder, debido a la poca solidaridad que demuestran los habitantes de esa tierra con la que sueñan. También esa escena final sirve al autor para cerrar definitivamente las historias que nos había dejado en el aire en la secuencia anterior, la de la familia, Ombasi e incluso la de la hermana de éste.

El final de la obra sería el propio de una tragedia, con varias muertes y la separación del matrimonio. En la dramatización se nos intenta hacer ver que no hay posibilidad de solución. Incluso Ombasi, que queda impune de su primera visita, en la siguiente morirá. Esa circunstancia, que en un primer momento ocurre al amigo, ahora se repite en él. Hay por tanto una idea de reiteración, que en un momento de la obra se amplía a un colectivo mayor. En la escena séptima el cadáver alude a unos fracasados que al igual que ellos han muerto en su intento. El principal motivo de sus muertes sería la pasividad de la sociedad actual ante tal problema. Pero se deja una puerta abierta a la esperanza en la obra, esa posibilidad de cambio se manifiesta en la figura del hijo, que ha podido superar la actitud pasiva del padre, demostrando un acercamiento hacia el otro mundo que plantea la obra, es decir, hacia los emigrantes. Esa posibilidad es la que quiere el autor que se plantee el espectador al ver o leer la obra.

## 8.- Bibliografía.

- Cabanchik, Samuel. “Ficciones en las artes, los mitos, los sueños: un enfoque semántico”, *Ideas y Valores*, nº 131, 2006, Agosto, Bogotá, Colombia, págs. 73-95.
- Camiña Abajaz, Ángel. "Bwana", *Cine para leer*, 1996, Bilbao, Mensajero, 1997, págs. 187-189.
- Domingo del Campo, Francisca. “Una propuesta para el comentario de textos dramáticos”, *Didáctica (Lengua y Literatura)*, Vol. 14, 2002, págs. 108-128.
- Gómez, M<sup>a</sup> Asunción. “Subalternidad de raza y género en *La mirada del hombre oscuro* de Ignacio del Moral y *Bwana* de Imanol Uribe”, *Estreno. Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, Ohio, Welevan University, Vol. XXVIII, nº 2, Otoño, págs. 28-33.

- Gutiérrez Carbajo, Francisco. "Versiones fílmicas de 'Bajarse al moro' de José Luis Alonso de Santos y de 'La mirada del hombre oscuro' del Ignacio del Moral", *Anales de la Literatura Española Contemporánea/ Annals of Contemporary Spanish Literature*, Lincoln, Nebraska, 2001, n. 1, págs. 213-237.
- Moral, Ignacio del. *La mirada del hombre oscuro*, Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1992.
- Serrano, Virtudes. "'Flor de Otoño' y 'La mirada del hombre oscuro': de la escena a la pantalla", *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX. Actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Madrid, Casa de América, 27-29 de junio de 2001, José Romera Castillo (ed.), Madrid, Visor Libros, 2002, págs. 107-122.
- Spang, Kurt. *Teoría del Drama*, Eunsa, Pamplona, 1991.
- Ubach Medina, Antonio. "De 'La mirada del hombre' oscuro a 'Bwana'", *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX. Actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Madrid, Casa de América, 27-29 de junio de 2001, José Romera Castillo (ed.), Madrid, Visor Libros, 2002, págs. 533-541.
- Uribe, Imanol. *Bwana*, Madrid, 1996.
- Zatlin, Phyllis. "Desde 'La mirada del hombre oscuro' a 'Rey negro': Ignacio del Moral y el tema del racismo", *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, Tomo 16, N° 2, 2003, págs. 95-104.

#### Páginas de internet:

- [http://w3.cnice.mec.es/recursos/secundaria/optativas/teatro\\_hoy/delmoral/materiales/autor/documentos.htm](http://w3.cnice.mec.es/recursos/secundaria/optativas/teatro_hoy/delmoral/materiales/autor/documentos.htm)
- <http://www.literaturas.com/ignaciodelmorafebrero2003.htm>

